

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 (32)
декабрь 2021**

12+

Челябинск
2021

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (32)

декабрь 2021

Научно-практический журнал.

Издается с 2011 года.

Выходит три раза в год.

ISSN 2227-2577

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

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

ИЗДАТЕЛЬ:

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

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uygii.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 02.12.2021 г.
Дата выхода в свет 07.12.2021 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 62
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.
Цена свободная

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

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

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2021
© Авторы, 2021

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

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

Заместители главного редактора –

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

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

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

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

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

Ответственные за выпуск –

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Авакян Мария Арменовна САМООБРАЗОВАНИЕ КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА ВОКАЛИСТА	6
Астахов Виталий Александрович СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АЛЬТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ИОГАННЕСА БРАМСА	10
Леоничева Юлия Вадимовна ХУДОЖНИК АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ СМИРНОВ (1937–1987): ОБОСТРЁННОЕ ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ	14
Пороховниченко Марина Евгеньевна ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРАКТИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ МЕЛОДИКИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОГО ВОСПИТАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОКАЛИСТА	23
Степанова Наталья Викторовна ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ	34
Трифорова Галина Семеновна ПЕДАГОГИКА КАК ТВОРЧЕСТВО. АРТУР ФЛЛЕНВЕЙДЕР (1942–2016) – ОСНОВАТЕЛЬ И РУКОВОДИТЕЛЬ ОТДЕЛЕНИЯ КЕРАМИКИ ФИЛИАЛА ЧХУ В ГОРОДЕ КОРКИНО ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	40

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Ильясова Яна Рамилевна Степанова Наталья Викторовна ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ «НАТУРАЛИЗМ» И «ВЕРИЗМ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	52
Лабинцева Лариса Павловна ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	58
Секретова Лариса Адольфовна КИНОМУЗЫКА Э. АРТЕМЬЕВА (70–80-Е ГОДЫ XX ВЕКА)	64
Хамидова Марфуа Азизовна ИСКУССТВО, ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ	71

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Овчинников Александр Владимирович Яркова Елена Николаевна НЕПОНЯТНЫЙ ЯЗЫК УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ	77
Бухарина Надежда Ивановна Юровская Ольга Леонидовна НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАФЕДРЫ НАРОДНОГО ПЕНИЯ «ТРАДИЦИЯ»	83
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	97
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	99

CONTENTS

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

Maria Avakyan

SELF-EDUCATION AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE EDUCATIONAL PROCESS
AND PROFESSIONAL GROWTH OF A VOCALIST6

Vitaly Astakhov

FORMATION AND DEVELOPMENT OF ALT PERFORMANCE: COMPOSITIONS FOR
CHAMBER ENSEMBLES IN THE WORK OF JOHANNES BRAMS..... 10

Yulia Leonycheva

ARTIST ALEXEY MIKHAILOVICH SMIRNOV (1937–1987): AN ACUTE SENSE OF TIME..... 14

Marina Porokhovnichenko

ABOUT THE FEATURES OF PRACTICAL INTONATION OF MELODICS IN THE CONTEXT
OF THE PROBLEM OF INTONATION-HEARING EDUCATION OF A PROFESSIONAL
VOCALIST23

Natalia Stepanova

FEATURES OF THE INSTRUMENTAL STYLE OF DOMENICO SCARLATTI'S
CLASSICAL COMPOSITIONS..... 34

Galina Trifonova

PEDAGOGY AS CREATIVITY.
ARTHUR FOLLENWEIDER (1942–2016) – FOUNDER AND HEAD OF THE CERAMICS
DEPARTMENT OF THE CHU BRANCH IN KORKINO, CHELYABINSK REGION..... 40

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Yana Ilyasova

Natalia Stepanova

AESTHETIC PRINCIPLES OF THE ARTISTIC TRENDS «NATURALISM» AND «VERISM»
IN THE MUSICAL THEATER OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY..... 52

Larisa Labintseva

THE PHENOMENON OF CULTURE IN MUSIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION..... 58

Larisa Sekretova

FILM MUSIC BY E. ARTEMIEV (70–80S OF THE XX CENTURY)..... 64

Marfua Khamidova

ART, ART HISTORY: GENERAL THEORETICAL ASPECTS. 71

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Alexander Ovchinnikov

Elena Yarkova

UNCONTENTED LANGUAGE OF EDUCATIONAL TOOLS 77

Nadezhda Bukharina

Olga Yurovskaya

STUDENT RESEARCH LABORATORY DEPARTMENT OF FOLK SINGING "TRADITION" 83

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО

И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Авакян, М.А. Самообразование как неотъемлемый компонент образовательного процесса и профессионального роста вокалиста / М.А. Авакян. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 6–9. – Библиогр.: с. 8 (3 назв.).

УДК 787.2

Авакян Мария Арменовна
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»,
Институт «Академия имени Маймонида»,
доцент кафедры сольного пения и хорового дирижирования
E-mail: r.budagyan@mail.ru
Россия, г. Москва

**САМООБРАЗОВАНИЕ КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА ВОКАЛИСТА**

Аннотация. *В данной статье автор на основе личного педагогического и исполнительского опыта разбирает процесс самообразования, который является необходимым аспектом профессионального роста не только вокалистов, но и каждого современного музыканта. Проанализировав множество исследований по данному вопросу, автор работы выявил основные критерии, благодаря которым и реализуется процесс самообразования. Среди них автор отмечает изначальное выявление проблемы, постановку основной цели и последующих задач, определение главенствующих критериев успеха, поэтапное планирование и решение поставленных задач в процессе изучения и исполнения любого сочинения. Помимо вышеперечисленных критериев для профессионального роста неотъемлемым компонентом является мотивация музыканта.*

Ключевые слова: *самообразование; образовательный процесс; профессиональный рост; качественное самостоятельное обучение.*

Maria Avakyan,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
Institute «Academy named after Maimonides»,
Associate Professor of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
E-mail: r.budagyan@mail.ru
Russia, Moscow

**SELF-EDUCATION AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE EDUCATIONAL PROCESS
AND PROFESSIONAL GROWTH OF A VOCALIST**

Annotation. *In this article, the author, on the basis of personal pedagogical and performing experience, examines the process of self-education, as a necessary aspect of professional growth not only for vocalists, but also for every modern musician. After analyzing many studies on this issue, the author of the work identified the main criteria, thanks to which the process of self-education is realized. Among them, the author notes the initial identification of the problem, the setting of the main goal and subsequent tasks, the determination of the main criteria for success, phased planning and solution of the tasks in the*

process of studying and performing any essay. In addition to the above criteria for professional growth, a musician's motivation is an integral component.

Keywords: *self-education; educational process; professional growth; high-quality independent learning.*

В связи с постоянно изменяющимся уровнем исполнительского мастерства, огромным количеством методического, исполнительского материала, большой конкуренцией и развитием информационных технологий самообразование является важным компонентом в образовательном процессе, профессиональной подготовке и росте вокалиста.

В учебнике по педагогике доктора педагогических наук, профессора Павла Ивановича Пидкасистого дано очень точное определение понятию «образование». Образование – это «процесс изменения, развития, совершенствования сложившейся системы знаний и отношений в течение всей жизни, абсолютная форма бесконечного, непрерывного овладения новыми знаниями, умениями и навыками в связи с изменяющимися условиями жизни, ускоряющимся научно-техническим прогрессом. Образование – не только сумма знаний, но и основа психологической готовности человека к непрерывности в накоплении знаний, их переработке и совершенствовании» [1, с. 52]. А что такое самообразование? Самообразование есть «...личностно и профессионально значимый процесс целенаправленной деятельности личности по непрерывному самоизменению, сознательному управлению своим развитием, выбору целей, путей и средств, самосовершенствования, способствующий осмыслению собственной самостоятельной деятельности, являющийся средством самопознания и самосовершенствования» [3, с. 153].

Для творческой реализации вокалисту в первую очередь необходимо осознание. Осознание, что самостоятельный личностный и профессиональный рост играет главную роль в становлении голоса. Вторым и немаловажным моментом в самообразовании является четкое формулирование целей, задач, сроков выполнения и результатов. Поэтапное планирование самостоятельной работы поможет систематизировать рабочий процесс. Цель должна исходить из проблемы, с которой столкнулся обучающийся. Чем точнее и детальнее про-

работать проблему, тем результат будет лучше.

Самообразование можно считать своего рода исследованием, и если составить план исследования, то работа должна выглядеть таким образом:

- 1) выявление проблемы;
- 2) постановка цели и задач;
- 3) определение критериев успеха (детализация конечного результата);
- 4) поэтапное планирование;
- 5) реализация плана;
- 6) сбор данных. Имеется ввиду сбор данных как теоретического, так и практического характера: нотные материалы, исторические справки, специализированная и методическая литература по изучаемому материалу, различные исполнительские интерпретации, наблюдение и др.;
- 7) анализ. Сюда можно отнести анализ самого рабочего процесса, а также анализ конечного результата и его соответствие поставленным в начале целям.

Мотивация является двигателем результатов и прогресса. Постановка цели и результат, который хочет увидеть обучающийся после проделанной работы, послужит мотивационным шагом. Здесь еще нужно отметить, что одним из важных факторов в мотивации студента являются преподаватели. В нашем случае преподаватели по специальности, которые регулярно должны поддерживать интерес обучающегося к своей дисциплине, а также стимулировать его к образовательной деятельности. Нужно также не забывать о том, что каждый студент по-своему уникален и подходить к процессу мотивации необходимо индивидуально. Кого-то нужно похвалить и тем самым замотивировать на работу, а к кому-то, наоборот, применить более жесткие меры. В любом случае мотивация напрямую зависит от социально-психологических факторов.

В самообразовании немаловажной является и технология получения знаний. «На сегодняшний день необходимо говорить о комплексной системе самообразования, включающей в себя три технологии получения знаний: «компьютерной», «книжной» и

«коммуникативной» [2, с. 21]. Последняя основана на таком методе, как наблюдение.

Наблюдение является важным инструментом в овладении профессии вокалиста-исполнителя.

«Наблюдения за человеком, механизмом или Природой практически не отличаются, имея общие черты:

1) существует объект, на который направлено данное действие;

2) вскрываются и анализируются отдельные действия, параметры, характеристики и т.д., независимо от того, кто или что рассматривается;

3) результат наблюдения должен содержать некое обобщение, которое возникает после анализа и осознания сути наблюдения».

У метода наблюдения есть свои плюсы и минусы. Из плюсов можно выделить возможность подробного изучения объекта в свойственной ему среде, что позволяет понять, каким образом происходит взаимодействие самого объекта с собой и объекта со внешней средой.

К недостатку этого метода можно отнести пассивное отношение. Вмешательство в данном случае возможно, но тогда такой метод будет носить характер самонаблюдения. Тем не менее, по мнению автора, самонаблюдение является одним из главных методов обучения и самообучения вокалиста-исполнителя. Сложный физиологический процесс, происходящий в организме во время пения, требует от обучающегося хорошей координации, концентрации внимания и анализа действий. Поэтому самонаблюдение является своего рода помощником в достижении результата. Оно может быть как внутренним, так и внешним. К внутренним можно отнести наблюдение ощущений, которые испытывает студент во время пения. К внешним – наблюдение себя со стороны, с помощью аудио-, видеозаписей или зеркала.

Также нужно отметить, что процесс наблюдения классифицируется по различным основаниям. Так, наблюдение может быть прямым, когда субъект самостоятель-

но производит его. К примеру, наблюдение физиологических процессов во время занятий по специальности. Или косвенным, когда изучаются видео-, аудиоматериалы или даже наблюдение занятий другого обучающегося, концерты, мастер-класс и т. д.

Нужно также классифицировать наблюдение по характеру процесса: стихийное и научное. Стихийное наблюдение – то, которое не требует сложных технологий: по сбору, анализу и обработке информации. То наблюдение, которое происходит в повседневной жизни. Но нужно отметить, что люди наделены разными способностями к наблюдению. В результате чего более наблюдательные студенты обладают преимуществом использовать большую часть результатов проделанной работы на практике.

Процесс научного наблюдения, напротив, более технологичен: вся полученная информация фиксируется и записывается, разбивается на этапы, используется планирование. В связи с этим полученные данные можно анализировать и обрабатывать в любое время. Данный метод используется не так часто, так как требует значительного познавательного интереса и хорошей мотивации.

Выбор того или иного метода наблюдения связан с психологическими свойствами личности и мотивацией. Но во всех случаях требуется придерживаться одного простого правила: обязательной фиксации результата. Видео-, аудиозапись, текстовая запись (на бумажном носителе), позволяют неоднократно анализировать полученный результат. Многократное возвращение к анализу позволит совершенствоваться и повышать профессиональный уровень как обучающегося, так и профессионала.

Таким образом, можно говорить о том, что самообразование – это сложный психологический, физический и организационный процесс, неотъемлемый компонент непрерывного образовательного процесса как обучающегося, так уже и профессионального вокалиста.

Литература:

1. Копылова, И.А. Самообразование педагога как условие профессионального роста / И.А. Копылова. – Текст : электронный // Теория и практика образования в современном мире : материалы VII Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – Санкт-Петербург :

Свое издательство, 2015. – С. 51–54. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/152/8462/> (дата обращения: 06.11.2021).

2. Кульчицкий, В.Е. Развитие профессиональной компетентности преподавателя физической культуры военного вуза : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Кульчицкий Владимир Емельянович ; Ставропольский государственный педагогический институт. – Ставрополь, 2006. – 24 с. – Библиогр.: с. 20–24. – Текст : непосредственный.

3. Пидкасистый, П.И. Педагогика : учебное пособие для вузов / П.И. Пидкасистый. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2011. – 502 с. – (Бакалавр. Академический курс). – ISBN 978-5-9916-0886-2. – Текст : электронный // Образовательная платформа Юрайт : [сайт]. – URL: <https://urait.ru/bcode/339140> (дата обращения: 22.11.2021).

References:

1. Kopylova, I.A. Samoobrazovanie pedagoga kak uslovie professional'nogo rosta / I.A. Kopylova. – Tekst : elektronnyy // Teoriya i praktika obrazovaniya v sovremennom mire : materialy VII Mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, iyul' 2015 g.). – Sankt-Peterburg : Svoe izdatel'stvo, 2015. – S. 51–54. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/152/8462/> (data obrashcheniya: 06.11.2021).

2. Kul'chitskiy, V.E. Razvitie professional'noy kompetentnosti prepodavatelya fizicheskoy kul'tury voennogo vuza : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Kul'chitskiy Vladimir Emel'yanovich ; Stavropol'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institut. – Stavropol', 2006. – 24 s. – Bibliogr.: s. 20–24. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Pidkasytyy, P.I. Pedagogika : uchebnoe posobie dlya vuzov / P.I. Pidkasytyy. – 2-e izd. – Moskva : Yurayt, 2011. – 502 s. – (Bakalavr. Akademicheskyy kurs). – ISBN 978-5-9916-0886-2. – Tekst : elektronnyy // Obrazovatel'naya platforma Yurayt : [sayt]. – URL: <https://urait.ru/bcode/339140> (data obrashcheniya: 22.11.2021).

Для цитирования: Астахов, В.А. Становление и развитие альтового исполнительского искусства: сочинения для камерных ансамблей в творчестве Иоганнеса Брамса / В.А. Астахов. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 10–13. – Библиогр.: с. 13 (3 назв.).

УДК 787.2

Астахов Виталий Александрович,
Заслуженный артист Российской Федерации;
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»,
Институт «Академия имени Маймонида»,
доцент кафедры симфонического дирижирования и оркестровых струнных инструментов
E-mail: r.budagyan@mail.ru
Россия, г. Москва

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АЛЬТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ИОГАННЕСА БРАМСА

Аннотация. На протяжении довольно длительного временного периода множество композиторов и исполнителей стремились вывести альт на лидирующие позиции. В статье раскрыты основные тенденции становления и развития альтового исполнительского искусства. Исследуя музыкальную ткань сочинений Иоганнеса Брамса для камерных ансамблей, в частности, на примере Сонат для альта и фортепиано op. 120 №№ 1, 2 автор показывает инструментальное и композиционное значение альта наряду с остальными инструментами составов. Приведенные в статье в качестве примера произведения приобретают особую актуальность в современном музыкально-исполнительском искусстве.

Ключевые слова: альтовое исполнительское искусство; И. Брамс; сочинения для камерного ансамбля; сонаты для альта и фортепиано op. 120 №№ 1, 2.

Vitaly Astakhov,
Honored Artist of the Russian Federation;
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
Institute «Academy named after Maimonides»,
Associate Professor of the Department of Symphonic Conducting and Orchestral String Instruments
E-mail: r.budagyan@mail.ru
Russia, Moscow

FORMATION AND DEVELOPMENT OF ALT PERFORMANCE: COMPOSITIONS FOR CHAMBER ENSEMBLES IN THE WORK OF JOHANNES BRAMS

Annotation. Over a fairly long period of time, many composers and performers have sought to bring the viola to a leading position. The article reveals the main trends in the formation and development of the alto performing art. Exploring the musical fabric of the works of Johannes Brahms for chamber ensembles, in particular, on the example of the Sonatas for viola and piano, op. 120 №№ 1, 2 the author shows the instrumental and compositional significance of the viola along with other instruments of the compositions. The works cited in the article as an example acquire particular relevance in modern musical and performing arts.

Keywords: alto performing arts; J. Brahms; compositions for chamber ensemble; sonatas for viola and piano op. 120 No. 1; 2.

Сочинения для камерных составов в творчестве И. Брамса являются одной из основных составляющих наследия композитора. Именно камерные произведения содер-

жат в своей основе главные идеи деятельности Брамса, эволюцию композиторского стиля. Анализируемые в данном исследовании сочинения композитора отражают как

драматические и элегические, так и лирико-жанровые и пасторальные мотивы. Более того, в музыкальной ткани камерных произведений активным образом проявляется синтез различного рода форм, жанров, а также методов развития материала.

Исходя из истории возникновения и развития камерных сочинений в творчестве композитора, отметим, что данные этапы были тесным образом связаны с непосредственно практической деятельностью И. Брамса. Зачастую композитор выступал и практиковался как солист и участник различных камерных ансамблей. Именно по этой причине автор настоящего исследования акцентирует внимание читателей на том факте, что камерный репертуар являлся, своего рода, творческой лабораторией Брамса. Одной из основополагающих причин изучения композитором особенностей различных инструментов явилась регулярная репетиционная и концертная деятельность. Композитор стремился познать характерные черты фактуры инструментов, их тембровую самобытность. Наибольшее значение в процессе создания своих сочинений композитор уделял альту и его партии в музыкальной ткани. Две сонаты для кларнета (альта) и фортепиано, трио для фортепиано, кларнета (альта) и виолончели, три фортепианных квартета, три струнных квартета, два струнных квинтета, фортепианный квинтет, квинтет для кларнета и струнных, два струнных секстета – неполный перечень произведений, в партитуре которых ярчайшим образом проявляется альт с его особым тембром. Более того, хочется отметить, что не только камерный репертуар выделялся особым трепетным отношением композитора к данному инструменту. Оркестровые альтовые партии симфоний Брамса также насыщены характерным фигуративным рисунком, как правило, в среднем и нижнем регистрах. Зачастую музыкальная ткань альтовой партии построена на дублировании в октаву партии деревянных духовых инструментов. Исключительно в тех случаях, когда композитор в сольных эпизодах сочинений применяет альтовый тембр, заметна его выразительность и насыщенность. Особенно ярким тому подтверждением может служить фрагмент из 2-й части симфонии № 4. В данном эпизоде мелодическая линия проходит в

двух альтовых голосах. При этом отметим, что тембры инструментов звучат предельно глубоко и выразительно.

Исходя из истории анализируемого инструмента, отметим, что альт прошел достаточно сложный и при этом продолжительный путь своего развития, что сказало, как на эволюции технического строения инструмента, так и, безусловно, выявлении роли альта на большой исполнительской сцене. Известны случаи и годы забвения этого инструмента. Множество музыкантов по всему миру стремились вывести альт из тени инструментов струнно-смычковой группы. И исключительно к концу XX столетия альт стал характеризоваться в музыкальных обществах как сольный концертный инструмент. Приведем цитату российского альтиста, музыканта, стремившегося придать инструменту особую популярность, Юрия Башмета: «Раньше я шутил, а теперь я могу серьезно сказать начинающему скрипачу: будешь хорошо играть, сможешь перейти на альт» [3, с. 62].

Деятельность Никколо Паганини характерна введением инновационных приемов игры не только в скрипичное исполнительское искусство, но и альтовое. Так, в данный момент начинается процесс завоевывания альтом мирового признания. Еще Никколо Паганини впервые выступил как альтист со своей Сонатой для большого альта с оркестром. В дальнейшем особую популярность приобретает симфония Г. Берлиоза «Гарольд в Италии» для оркестра и солирующего альта. Помимо Н. Паганини и Г. Берлиоза свой вклад в развитие альтового исполнительства внес также и Р. Вагнер. В своей опере «Тангейзер» композитор создает одну из сложнейших для всех времен альтового исполнительского искусства партию инструмента. Не менее сложной и виртуозной является партия альта в симфонической картине Р. Штрауса «Дон-Кихот». Еще одной жемчужиной в сокровищнице альтового репертуара являются «Сказочные картинки» Р. Шумана.

Благодаря столь активному продвижению данного инструмента с позиции как исполнителей, так и композиторов, количество поклонников альта в середине XX века значительно возросло. Некоторые исследователи охарактеризовали данный процесс, назвав его «альтизм».

Ранее мы указали симфонические произведения, в которых так или иначе фигурирует партия альта. Далее хочется отметить и такой активно развивающийся в то время жанр, как жанр струнного квартета. Поясним, что именно на материале различного рода квартетов альт как инструмент раскрылся гораздо глубже, чем даже в сольном репертуаре. Так, Л. Стоковский подчеркивает: «Во второй части его соль мажорного струнного квартета звучит проникающая в душу мелодия, которая отличается глухим и меланхоличным колоритом; этот колорит может быть создан лишь звучанием альта» [2, с. 55].

Отметим также и тот факт, что изначально множество сочинений для альта, которые в настоящее время плотно вошли в репертуар современных альтистов, создавались для других инструментов. В частности, две сонаты для кларнета (альта) и фортепиано op. 120. Данные два произведения были написаны в последний период творческой деятельности И. Брамса. Особенно подчеркнем мировоззренческие поиски композитора в этот период его жизни, что, безусловно, проявилось и в музыкальной ткани сочинений. В последние годы своей жизни И. Брамс стремился избегать в процессе создания своих сочинений ярких и резких тембров инструментов, таких, как скрипка и флейта. Композитор в этот период искал спокойствие и умиротворение, что и нашел в мягком и бархатистом тембре альта.

Одним из наиболее значимых произведений из альтового репертуара в творчестве И. Брамса является *Sonate № 1 f-moll, op. 120 № 1*. Анализируя вступительный раздел Сонаты, отметим, что начало произведения открывается непродолжительным проведением темы у фортепиано, при этом тема проходит в октавном изложении. Безусловным отличием данной темы является то, что ее первая фраза идентична началу хорала из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Таким образом, речь в случае с музыкальной тканью сочинения И. Брамса идет о цитировании.

Характерной особенностью сонаты является то, что партии фортепиано и альта абсолютно равнозначны с технической точки зрения: «Художественные и инструментальные возможности каждого из них использованы великолепно. Партия фортепиано отличается и мелодической насы-

щенностью, и вместе с тем прозрачностью фактуры, что не всегда характерно для камерно-инструментальных произведений Брамса» [1, с. 93].

Разбирая форму сочинения, следует отметить, что первая часть Сонаты написана в сонатной форме в тональности f-moll. Характер части является достаточно взволнованным и насыщенным элементами драматизма. В дальнейшем тема приобретает более эмоциональный или даже местами – страстный характер. Третья часть Сонаты написана в сложной трехчастной форме. Финал Сонаты – *Vivace*, содержит в своей основе несколько тем-символов. Одна из них состоит в тональном плане произведения – части первой – f-moll, второй и третьей – *As-dur*, четвертой – *F-dur*.

Следующим, не менее значимым произведением в творчестве композитора, является *Sonate № 2 Es-dur op. 120 № 2*. Своим светлым и отчасти пасторальным характером Соната близка тому временному периоду, в который она и создавалась. Музыкальный материал сочинения развивается довольно естественно и спокойно. Первая часть произведения содержит несколько разделов, каждый из которых начинается в основной тональности Сонаты, что еще больше подчеркивает ее уравновешенность. Напевные мелодические обороты вплетаются в гибкие фигурации кларнета, которые в дальнейшем появляются и в музыкальной ткани фортепианного проведения. Одна из основных творческих особенностей мелодизма Брамса – сочетать светлый колорит сочинения с взволнованным характером.

Вторая часть Сонаты проходит в тональности *Es-dur*. Отметим, что эта тональность является одной из излюбленных в творчестве Брамса, часто встречаясь в параллели с одноименным мажором. Одно из ранних сочинений композитора – Скерцо для фортепиано op. 4 также проходит в тональности *Es-dur*. Более того, данная тональность встречается и в первом опубликованном романсе композитора – «Верность любви».

Третья часть Сонаты является образом света и созерцательности. Исключительно триольные фигурации в партии фортепиано придают некоторую взволнованность сочинению в целом. Отметим, что далее эти фигурации переходят и в партию

альта. Спокойствие третьей части сменяется энергичным финалом – Allegro.

Данная Соната имеет две редакции – кларнетовую и альтовую. Последняя была реализована как память о близком друге Брамса – Теодоре Биллроте. Выделяются также и привнесенные в партию альты изменения, которые касаются насыщением музыкального материала двойными нотами, а также сменой регистра для более явной тембровой и регистровой характеристики инструмента.

Завершая исследование, отметим, что две анализируемые сонаты И. Брамса были изданы в двух версиях еще при жизни композитора. Как мы уже отмечали ранее, два инструмента Сонаты – альт и фортепиано – являются равноправными. При этом ни один

из инструментов не проигрывает в вопросе тембровой и виртуозной составляющих. Альт демонстрирует все богатство своего бархатного и низкого виолончельного тембра. Премьера двух сонат состоялась в январе 1895 г. в Лейпциге. Отличительным фактом данного концертного выступления было то, что за роялем находился сам композитор. В настоящее время две проанализированные сонаты являются одними из основных в альтовом репертуаре. Альт действительно по праву считается одним из основных инструментов множества современных коллективов и камерных ансамблей. Альтовые партии в различного рода сочинениях все больше приобретают свою самостоятельность, демонстрируя особенный насыщенный тембр.

Литература:

1. Понятовский, С.П. История альтового искусства : монография / С.П. Понятовский. – Москва : Музыка, 1984. – 236 с. – Текст : непосредственный.
2. Стоковский, Л. Музыка для всех : монография / Л. Стоковский. – Москва : Советский композитор, 1963. – 126 с. – Текст : непосредственный.
3. Чернова-Строй, И. Юрий Башмет – грани совершенства : монография / И. Чернова-Строй. – Львов : Пирамида, 2003. – 207 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Ponyatovskiy, S.P. Istoriya al'tovogo iskusstva : monografiya / S.P. Ponyatovskiy. – Moskva : Muzyka, 1984. – 236 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Stokovskiy, L. Muzyka dlya vsekh : monografiya / L. Stokovskiy. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1963. – 126 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Chernova-Stroy, I. Yuriy Bashmet – grani sovershenstva : monografiya / I. Chernova-Stroy. – L'vov : Piramida, 2003. – 207 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Леонычева, Ю.В. Художник Алексей Михайлович Смирнов (1937–1987): обострённое чувство времени / Ю.В. Леонычева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 14–22. – Библиогр.: с. 20 (15 назв.).

УДК 7.036.1

Леонычева Юлия Вадимовна,
кандидат исторических наук;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
ведущий библиотекарь, преподаватель
E-mail: leonycheva@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

**ХУДОЖНИК АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ СМИРНОВ (1937–1987):
ОБОСТРЁННОЕ ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ**

Аннотация. *Статья посвящена творческому пути Алексея Михайловича Смирнова (1937–1987), живописца, члена Союза художников СССР (1968), заслуженного художника РСФСР (1987). Творчество А.М. Смирнова рассматривается в контексте «сурового стиля» – направления в советском изобразительном искусстве, сформировавшегося на волне процесса определённой демократизации общественной жизни в СССР во второй половине 1950-х – 1960-е гг. После окончания в Ленинграде Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина А.М. Смирнов жил и работал в Челябинске. Многие выпускники Челябинского художественного училища конца 1970-х – 1980-х гг. постигали секреты живописного мастерства под его руководством.*

Ключевые слова: *советское изобразительное искусство 1960-х – 1980-х гг.; «суровый стиль»; художники Челябинска; тема Великой Отечественной войны в живописи; художники-педагоги Челябинского художественного училища.*

Yulia Leonycheva,
Candidate of Historical Sciences;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Leading Librarian, Lecturer
E-mail: leonycheva@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

ARTIST ALEXEY MIKHAILOVICH SMIRNOV (1937–1987): ANACUTE SENSE OF TIME

Annotation. *The article is devoted to the creative path of Alexey Mikhailovich Smirnov (1937–1987), painter, member of the Union of Artists of the USSR (1968), Honored Artist of the RSFSR (1987). The work of A.M. Smirnov is considered in the context of the «severe style» – a trend in Soviet fine art, formed in the wake of the process of a certain democratization of public life in the USSR in the second half of the 1950s – 1960s. After graduating from the I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture in Leningrad, A.M. Smirnov lived and worked in Chelyabinsk. Many graduates of the Chelyabinsk Art School of the late 1970s – 1980s learned the secrets of painting under his guidance.*

Keywords: *Soviet fine art of the 1960s – 1980s, «severe style», artists of Chelyabinsk, the theme of the Great Patriotic War in painting, artists-teachers of the Chelyabinsk Art School.*

Каждый художник принадлежит определённым пространственно-временным координатам. Рассматривать произведение искусства вне этих категорий невозможно. Художник интегрирован в пространственно-

временную среду, которая оказывает самое непосредственное влияние на формирование творческой личности. Одним из фундаментальных свойств бытия является время, оно «концептуализирует необратимую из-

менчивость мира, процессуальный характер его существования, наличие в мире не только «вещей» (объектов, предметов), но и событий» [5].

События, происходящие в определённой точке пространства, делятся и сменяются друг другом. Из этой смены событий складывается история – действительность в её развитии, движении. Художник большого дарования обладает обострённым чувством времени. Чутко реагируя на всё, что совершается (или не совершается) вокруг, он отражает в своих произведениях живое дыхание времени – поступь истории.

К таким мастерам принадлежал Алексей Михайлович Смирнов, живописец, член Союза художников СССР (1968), заслуженный художник РСФСР (1987), лауреат Областной комсомольской премии «Орленок» (1978).

А.М. Смирнов – коренной ленинградец, он родился 2 декабря 1937 г. в семье рабочего. В городе на Неве прошли его первые детские годы. Началась Великая Отечественная война. 22 июня 1941 г. разделило жизнь семьи Алексея, как и всех наших соотечественников, на «до» и «после»... В начале войны мальчик был эвакуирован в Ярославль, а в 1943 г. – в посёлок Култук Иркутской области, первое русское поселение на юге озера Байкал. Там находилась мать Алексея, Мария Ильинична Ильина. Она работала в Совмонголторге – объединении, которое занималось организацией экспорта и импорта товаров между Советским Союзом, Монголией и Западным Китаем [1]. Михаил Алексеевич Смирнов, отец будущего художника, воевал в ополчении на Ленинградском фронте.

Вернуться в родной город Алексею довелось только в 1946 г. Интерес к изобразительному искусству привел мальчика в изостудию Дворца пионеров, где он занимался у А.Л. Левина. В 1959 г., после окончания Ленинградского художественного училища, А. Смирнов сразу же стал студентом Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Для своего профессионального роста он выбрал мастерскую исторической живописи Б.В. Иогансона (1893–1973), педагогами Алексея Смирнова в стенах легендарной «Репинки» были А.Д.

Зайцев (1903–1982) и В.В. Соколов (1915–2013).

Время учёбы Смирнова и становления его как художника совпало с периодом формирования «сурового стиля» – нового направления в советском изобразительном искусстве. Наименование этому явлению дал художественный критик А.А. Каменский (1922–1992), в искусствоведческой терминологии определение закрепилось окончательно после выхода его статьи «Реальность метафоры» в журнале «Творчество» (1969 г., № 8) [7, с. 7].

В рамках «сурового стиля» развивались традиции сюжетно-тематической картины. Художники, обращаясь к жизни простых людей, к их трудовым будням, поэтизировали стойкость и мужество своих современников и старших поколений. Представители «сурового стиля» выработали характерные художественные приёмы: обобщённость, монументальность, сдержанность, «огрубленность» письма, жесткость силуэтов, цветовую напряжённость, часто использовались необычные ракурсы. Эти тенденции ярко проявили себя в творчестве Н. Андропова и Д. Жилинского, В. Иванова и Г. Коржева, Е. Моисеенко и А. Никича, П. Никонова и П. Оссовского, В. Попкова и Т. Салахова и других мастеров.

Отрицание нарочитой героизации и пафоса, уважение к человеку, неподдельный интерес к нему – вот те знаковые черты художников-шестидесятников, которые очень близки мироощущению Алексея Смирнова.

*Словно призраки, бледны,
Мы крепилась – не кричали,
Дети страшной той войны,
Дети гнева и печали* [11, с. 7].

Алексей Михайлович мог бы повторить эти слова вслед за их автором, поэтом и прозаиком Валерием Шамшуриным. Детство, опалённое войной, определило творческую судьбу художника: память сохранила эпизоды военного быта в эвакуации; десятки человеческих судеб, искалеченных, но не сломленных, прошли перед его глазами в Ленинграде.

Не случайно свою дипломную работу, выполненную под руководством профессора А.Д. Зайцева, выпускник института посвятил событиям войны. Через много лет в одном из интервью А.М. Смирнов скажет: «О, мы

были уверены, что стоит только увидеть, подглядеть, ухватить – и шедевр готов. Трудно было тогда поверить, что «увидеть» можно только через призму личного жизненного опыта. А какой был у нас жизненный опыт? И все-таки именно он помог мне» [8].

Поиски природы привели Алексея Смирнова на одну из рабочих окраин города – Среднюю Рогатку. Этот исторический район возник на пересечении дорог Петербург – Москва и Петербург – Царское Село (г. Пушкин). Когда-то здесь находились «ближняя», «дальняя» и «средняя» заставы с особыми ограждениями – рогатками, выполняющими роль шлагбаумов. В годы Великой Отечественной войны через Среднюю Рогатку, в районе современной Площади Победы, проходил второй рубеж обороны Ленинграда. Здесь же, на площади, находилась трамвайная конечная станция «Средняя Рогатка».

Вернувшись из эвакуации, Алексей приезжал сюда с такими же мальчишками, как и он, собирать гильзы. А однажды принёс в квартиру целый ящик противотанковых патронов, только чудо спасло тогда дом. И именно здесь, у конечной остановки, вспомнил Алексей Смирнов и гильзы, и испуганные глаза мамы, когда увидела она тот страшный ящик. Вспомнил лица друзей, которых убила оставшаяся после войны мина. Так родился замысел картины «Конечная. 1941 год» (1965). Эта композиция с успехом экспонировалась на XI Всесоюзной выставке дипломных работ студентов художественных вузов в 1965 г. Впоследствии она вошла в состав постоянной экспозиции научно-исследовательского музея Академии художеств СССР, её репродукции можно увидеть во многих альбомах и журналах по изобразительному искусству.

Искусствовед Татьяна Александровна Мамыкина описывает эту работу так: «Ленинград. Зима. Стужа. Безжизненная пустота городской окраины. По заснеженному полю в сторону от трамвайного кольца движется группа бойцов. Разные рода войск, разный возраст, разные характеры. Молодой моряк суетливо поправляет на ходу ремень винтовки. Рядом с ним пожилой ополченец решительно чеканит шаг. Один боец задержался на остановке, прощаясь с девушкой. Её нежная фигурка подчеркивает силу, суро-

вую сдержанность и внутреннюю решимость защитников Ленинграда» [3, с. 3–4]. Рассматривая одну из авторских версий работы и окончательный вариант, мы можем получить представление о том, как шли поиски деталей, характеров, композиционных ходов для усиления драматургии полотна.

В 1965 г. председатель Челябинской организации Союза художников РСФСР скульптор Лев Николаевич Головницкий (1929–1994) пригласил талантливого выпускника Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Челябинск. И Алексей Михайлович едет на Урал. Возможно, если б тогда он не принял этот вызов судьбы, творческая жизнь сложилась бы по-другому, но история не знает сослагательного наклонения. Дальнейшее становление художника связано с Челябинском.

Деятельная натура Смирнова активизировала художественную жизнь областного центра в 1960–1980 гг. Первые выставки работ молодых художников Челябинска были организованы в те годы при непосредственном участии Алексея Михайловича. Он неоднократно избирался делегатом на всесоюзные и республиканские съезды художников, с 1980 по 1984 гг. занимал должность председателя правления Челябинской организации Союза художников РСФСР. С 1976 г. – член Ревизионной комиссии при правлении Союза художников РСФСР, в мае 1987 г. избран в состав правления СХ РСФСР.

И всё-таки главным для Алексея Михайловича было творчество. Каждую работу он создавал обдуманно и взвешенно, не гнался за количеством. Картина «Посвящение Гарсиа Лорке» (1967) – дань преданности гуманистическим идеалам и мужеству испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки (1898–1936), убитого в начале Гражданской войны в Испании.

*Почему ж ты, Испания,
В небо смотрела,
Когда Гарсиа Лорку
Увели для расстрела?
Андалузия знала
И Валенсия знала, –
Что ж земля
Под ногами убийц не стонала?!*

(Н. Асеев) [2].

Художник мог одновременно работать над разными сюжетами, объединёнными

общей идеей. В 1967 г. лейтмотив стойкости человеческого духа пронзительно зазвучит в картине «Солдатки». Женщина, сражённая горем, опустила голову и вытянула вдоль стола бессильные руки. Молчаливые односельчанки застыли у порога и не решаются подойти к ней. В дом пришла похоронка – извещение о гибели военнослужащего, самый страшный документ Великой Отечественной войны [9]. Кричащую тишину в избе нарушает только колыхание белой занавески. Алексей Михайлович рассказывал, что первоначально замысел картины был другим: «...это та самая изба из эвакуации, из детства... Больше 30 лет я на Байкале не был, а дом этот и сейчас с закрытыми глазами найду. Ну да не об этом речь. Я ведь не похоронку эту помню, другое совсем – как пели тогда, как страшно пели... Это и написать хотел, да струсил...» [8].

Песни, которые пели солдаты в сибирском посёлке, собираясь после работы по вечерам, жили в памяти художника, но страх перед «нечеловечностью» людского горя заставил его изменить сюжет. Как пишет О. Левченко, скорее всего, инстинкт художника подсказал ему тогда оставить всё это внутри себя, как родник, из которого ещё черпать и черпать...

В работах Алексея Михайловича, посвященных теме Великой Отечественной войны, нет батальных сцен. Внимание художника сосредоточено на человеке, прошедшем через горнило испытаний, но не сломленном тяжелейшими обстоятельствами. О «Блокаде» Смирнова, написанной в 1969 г., представитель «сурового стиля» Г.М. Коржев сказал так: «Это очень человеческая и русская картина» [3, с. 4]. Пожилой музыкант в промёрзшей комнате играет на виолончели. Печка-буржуйка, единственный источник тепла в те страшные блокадные зимы, уже не согревает остывающий кипятилок в стакане. Седой виолончелист борется с отчаянием и смертью. Густой звук виолончели, напоминающий тембр человеческого голоса, поддерживает силы и веру в грядущую Победу.

А.М. Смирнов вспоминал: «Эту картину я писал 10 лет. Вернее, носил. Пишу я быстро. Но сначала должен увидеть картину до мельчайших подробностей». В первом варианте «Блокады» художник изобразил моло-

дого скрипача. Его фигура и жесты «говорили» о надрыве, надломленности. «Нет, – продолжает Смирнов, – блокада была не такой. Все было, только не надломленность. И потом, видите – скрипка. Здесь скрипка, а не виолончель. А теперь представьте себе звук обоих этих инструментов. Слышите разницу? Вот он!» [8]. Недаром виолончель называют голосом души.

Художник долго искал нужное решение. Начатый холст уже стоял запыленный, и всё-таки рука продолжала упорно что-то рисовать на обрывках бумаги. Однажды старый ленинградский музыкант подарил А.М. Смирнову виолончель. И через три дня картина была завершена после десяти лет упорных поисков.

Военная тема продолжится в 1970-е гг. работами «Прощальный вальс» (1975), «Голуби» (1975), «Прощание славянки» (1979). Драматургию этих полотен создают точно найденные композиционные приёмы, характерные для «сурового стиля»: размещение основного действия на первом плане картины, акцентирование внимания на крупно взятом изображении персонажей, усиление монументальности человеческих фигур за счёт использования низкой точки зрения.

Талант А.М. Смирнова был многогранен. Помимо станковой живописи, он занимался монументальным искусством, графикой, книжной иллюстрацией. В 1967 г. в Южно-Уральском книжном издательстве (г. Челябинск) был издан сборник повестей С.В. Мелешина «Расстрелянный ветер». Художественное оформление книги выполнил А.М. Смирнов.

Художник много путешествовал. География его маршрутов обширна: Красноярская ГЭС, Узбекистан, Кавказ, Крым, Прибалтика – это, конечно, далеко не полный перечень. На основе впечатлений, полученных в таких поездках, появлялись пейзажи. По наблюдению Т.А. Мамыкиной, художник любил писать с природы прямо «в холст», остро чувствовал особенности того края, который изображал. Природа Средней полосы России, с её сдержанностью и мягкой лиричностью, находила в его душе живой отклик. В горно-заводском Урале он отыскивал мотивы, напоминающие среднерусское раздолье [3, с. 7].

В плане творческого развития много дала А.М. Смирнову поездка в Монголию. Он был командирован в эту страну в 1971 г. для сопровождения Всесоюзной выставки, посвящённой 100-летию В.И. Ленина. Позднее Алексей Михайлович делился впечатлениями: «...у меня к Монголии особое отношение. В годы войны я в числе эвакуированных из Ленинграда детей жил в Забайкалье <...> в Монголии побывала моя мать. Она столько мне рассказывала об этой удивительной стране, привезла на память сувениры (я их храню до сих пор). <...> Мы ведь летели навстречу солнцу. <...> Мне никогда не доводилось наблюдать такого. Ведь и в Крыму тоже удивительно синее небо, а здесь – не то. Не зря Монголию называют страной лазурного неба. <...> Впечатление все время такое, словно небо над тобой и под тобой, а ты плывешь посередине, плывешь по небу...» [15]. Монгольские мотивы звучат в пейзаже «Заправка в Гоби» (1973) и сюжетно-тематической картине «О ковылях и берёзах» (1973).

В 1980 г. А.М. Смирнов познакомился с культурой Болгарии. В этой стране он побывал как участник международного пленэра. «Вечер в Балканах» (1980), «Поминани (Боженцы)» (1980), «Хозяйка Боженц» (1981) – работы, навеянные этой поездкой.

Алексей Михайлович серьезно и вдумчиво подходил к жанру натюрморта. Глаз художника и натура философа позволяли Смирнову видеть в обыденном бытовании вещей любопытные истории. «Скучный натюрморт» (1967), «Старая медь» (1974), «Браконьерский натюрморт» (1975), «Предпраздничный натюрморт» (1976), «Фиалки» (1980) – в каждой работе свой мир, своё настроение. По воспоминаниям Надежды Ивановны Дегтяниковой, преподавателя факультета изобразительного искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, работа над натюрмортом воспринималась Смирновым в некоторых случаях как подготовительный этап при создании сюжетной картины с точки зрения эмоционального «вхождения» в материал, настроя на выбранную тему. Напряжённые по своему состоянию натюрморты со свиной головой появились в мастерской Алексея Михайловича в те дни, когда он создавал композицию о войне.

В разные периоды своего творчества художник писал портреты и автопортреты, проявляя при этом подлинный интерес к внутреннему миру человека и его жизненной позиции: «Портрет физика Прежевальского» (1967), «Автопортрет с манекеном» (1969), «Наташа» (1970), триптих «Портрет персонального пенсионера М.И. Ильиной» (1977), «Зоотехник Таня Чемушина» (1980), «Поэт В. Богданов. Памяти друга» (1981).

Как большой художник, А.М. Смирнов стремился осмыслить события, связанные с переломными этапами отечественной истории XX в. – Октябрьскую революцию, становление советской власти и индустриализацию на Южном Урале. Обращаясь к идеологически беспримысленным сюжетам, Алексей Михайлович уходил от прямолинейной повествовательности и фанфарного официоза. Полотна «На пути в Шушенское» (1987), «1917 год в Челябинске» (1987) лишены ложной героики. В.П. Прокопьев писал о том, как долго и мучительно шли поиски у Смирнова, когда он работал над историко-революционной темой [12]. Композиция «Сваи социализма» (1981) строится на мощных вертикальных ритмах. Напряжение спин рабочих чувствуется почти на физическом уровне. Вот они, сильные и крепкие представители поколения, чей труд станет фундаментом всех грядущих достижений.

В 1987 г. А.М. Смирнов пополнил отечественную изобразительную пушкиниану («Посвящение А.С. Пушкину»). Проблемы ответственности творческой личности перед своими современниками и потомками, взаимоотношение личности и власти, поиски духовной свободы – эти пушкинские темы не могли не волновать мастера.

Многим выпускникам Челябинского художественного училища (с 2012 г. ЧХУ обрело статус факультета изобразительного искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) посчастливилось постигать секреты живописного мастерства под руководством А.М. Смирнова. С 1978 по 1987 гг. он преподавал в ЧХУ специальные дисциплины – живопись и станковую композицию. Искусствовед Владимир Петрович Прокопьев, занимавший в те годы пост директора училища, отмечал: «Смирнов умел настоять на своём, был требователен и в то же время дипломатичен, тактичен в общении, заботлив

по отношению к своим подопечным» [13]. Требовательность Алексей Михайлович проявлял не только по отношению к другим. В первую очередь спрашивал по гамбургскому счёту с себя. Сердце художника не выдержало таких перегрузок. А.М. Смирнов ушёл в расцвете лет, на самом взлёте, не дожив нескольких месяцев до своего 50-летия.

Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 11 августа 1987 г. А.М. Смирнову было присвоено почётное звание «Заслуженный художник РСФСР» за заслуги в области советского изобразительного искусства. Алексей Михайлович даже не успел принять поздравления. 18 августа, на третий день после того, как пришло известие о присвоении звания, его не стало. Художник находился в это время на отдыхе в Крыму [10].

На факультете изобразительного искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (в Челябинском художественном училище) бережно хранят память об Алексее Михайловиче Смирнове. В 2013 г. для вузовской студенческой конференции «Мир культуры» был подготовлен доклад Анны Журавлёвой и Ольги Еремеевой, посвящённый творчеству и педагогической деятельности художника. Текст этого выступления был впоследствии опубликован [6]. Весной 2018 г. преподаватели и студенты собрались в актовом зале ФИИ для того, чтобы вспомнить об этом замечательном человеке, перелистать страницы истории, связанные с ним.

Рассуждая о профессии художника в одном из интервью, А.М. Смирнов сказал такие слова: «Мы много видим и слышим. Никакая жизнь, никакие её проявления не проходят мимо нашего сознания. Всегда что-то оседает в душе. Каждый берёт то, что ему нужно. Способный человек замечает больше. Больше богатства нагнетается ему в душу.

Для художника это богатство не роскошь, а необходимость, он же не только себя, а других оповещает о жизни – картинами» [4].

Отдавая дань памяти А.М. Смирнову, нужно сказать, что настоящее, глубокое изучение его творчества ещё впереди. На сегодняшний день, к сожалению, нет ни одной серьёзной монографии, ни одного альбома, обобщающего творческое наследие мастера. Надеемся, что этот досадный пробел в нашей художественной культуре будет заполнен.

И в заключение хотелось бы отметить: творческой позиции художника А.М. Смирнова, трепетно и правдиво запечатлевшего в своих полотнах драматургию поворотных моментов отечественной истории, созвучны строки стихотворения Роберта Рождественского:

Неправда, что время уходит.

Это уходим мы.

По неподвижному времени.

По его протяжным долинам.

Мимо забытых санок посреди сибирской зимы.

Мимо иртышских плесов с ветром

неповторимым.

Там, за нашими спинами, –

Мгла с четырех сторон.

И одинокое дерево, согнутое нелепо.

Под невесомыми бомбами –

Заиндевший перрон.

Руки, не дотянувшиеся до пайкового хлеба.

Там, за нашими спинами, –

Снежная глубина.

Там обожженные плечи деревенеют от боли.

Над затемненным городом

Песня:

«Вставай, страна-а!..»

«А-а-а-а...» – отдается гулко,

Будто в пустом соборе... [14]

Приложение

Изоиздания, в которых опубликованы работы А.М. Смирнова

1. 75 лет Челябинскому отделению Союза художников России : каталог выставки / Министерство культуры Челябинской области, Челябинский областной музей искусств, Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России», Челябинское региональное отделение ; вступительная статья Е. Устьянцевой. – Челябинск : Книга, 2011. – С. 5, 14. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

2. Изобразительное искусство. 20 век. Челябинск : альбом / Всероссийский фонд «Культурное наследие», Челябинская областная картинная галерея, Челябинская организация СХ России; проект : А.В. Старцев, Б.Е. Калужный, В.Ю. Смелянский ; художественная концепция: Л.А. Сабельфельд, В.Ю. Смелянский, С.М. Шабалин ; вступительная статья, биографической ма-

териал : Л.А. Сабельфельд. – Магнитогорск : Магма, 1996. – С. 71–72. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

3. Произведения челябинских художников. 1917– 986 гг.: живопись, графика, скульптура, театральное-декорационное искусство : каталог выставки / Челябинская областная картинная галерея ; автор вступительной статьи Л.А. Сабельфельд. – Челябинск : Книга, 1986. – С. 5, 29. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

4. Смирнов, А.М. Конечная, 1965 : холст, масло / А.М. Смирнов. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное // Великая Отечественная война в произведениях советских художников. Живопись. Скульптура. Графика : альбом / Ордена Ленина Академия художеств СССР, НИИ теории и истории изобразительных искусств ; автор вступительной статьи О.И. Сопоцинский. – Москва : Изобразительное искусство, 1979. – С. 145.

5. Смирнов, А.М. Последняя трамвайная остановка, 1965 : холст, масло / А.М. Смирнов. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное // Подвигу 40 лет : альбом / автор вступительной статьи К.С. Москаленко ; автор-составитель Э.Н. Пугачева. – Москва : Советский художник, 1985. – ил. № 17.

6. Художники Челябинска: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное, монументальное, театральное-декорационное искусство : каталог выставки / Союз художников РСФСР, Челябинская организация СХ РСФСР ; автор вступительной статьи И.В. Духина ; составитель О.А. Кудзоев. – Москва : Советский художник, 1989. – С. 3. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

7. Челябинск. 100 лет искусства : произведения художников города из собрания музея / Министерство культуры Челябинской области, Челябинский областной музей искусств ; составители: С. Шабалин, Н. Козлова, С. Шляпникова. – Челябинск : Челябинский дом печати, 2011. – С. 62–63. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

8. Челябинская организация Союза художников России : альбом / в надзаголовке : Посвящается 60-летию организации ; ответственный за выпуск М.А. Комиссаров ; вступительная статья Л.П. Байнова. – Челябинск : Книга, 1996. – С. 72. – Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственное.

Литература:

1. Александров, Д.А. Таможенное дело в СССР / Д.А. Александров, С.С. Дмитриев. – URL: <http://tst-control.narod.ru/tdelo2.htm> (дата обращения: 03.08.2021). – Текст : электронный.

2. Асеев, Н.Н. Песнь о Гарсиа Лорке / Н.Н. Асеев. – URL: <https://www.culture.ru/roems/38396/pesn-o-garsia-lorke> (дата обращения: 04.11.2021). – Текст : электронный.

3. Алексей Смирнов. Живопись : каталог выставки / Главное управление культуры Челябинского облисполкома, Челябинская организация СХ РСФСР ; ответственный за выпуск Г.И. Казакова, автор вступительной статьи Т.А. Мамыкина, макет и оформление Я.Н. Мельника. – Челябинск : Книга, 1989. – 44 с. – Текст. Изображение (неподвижное ; двухмерное) : непосредственные.

4. Васильева, Е. Три картины художника Смирнова / Е. Васильева. – Текст : непосредственный // Комсомолец. – 1978. – 14 декабря.

5. Время / П.П. Гайденок, А.В. Смирнов, В.Г. Лысенко. – Текст : электронный // Гуманитарный портал: Концепты. – Центр гуманитарных технологий, 2002–2021 (последняя редакция: 20.10.2021). – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6947> (дата обращения: 03.11.2021).

6. Еремеева, О. Творчество Алексея Михайловича Смирнова – живописца и педагога Челябинского художественного училища / О. Еремеева, А. Журавлёва ; научный руководитель Ю.В. Леоничева. – Текст : непосредственный // Мир культуры : сборник материалов и научных статей по итогам вузовской научно-практической конференции студентов / главный редактор И.В. Безгинова. – Челябинск : ЮУрГИИ, 2014. – С. 83–93.

7. Карпова, К.В. «Суровый стиль». Судьба направления : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Карпова Ксения Викторовна ; Мос-

ковский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – Москва, 2015. – 35 с. – Текст : непосредственный.

8. Левченко, О. Продолжение песни / О. Левченко. – Текст : непосредственный // Вечерний Челябинск. – 1979. – 5 марта.

9. Лепский, Ю. Форма № 4 / Ю. Лепский. – Текст : электронный // «Документы Победы» : специальный проект журнала «Родина». – 2020. – Май. – URL : <https://rg.ru/2020/03/31/rodina-samyj-strashnyj-dokument-vojny.html> (дата обращения: 08.08.2021).

10. Мамыкина, Т.А. Острота мысли, глубина чувств / Т.А. Мамыкина. – Текст : непосредственный // Вечерний Челябинск. – 1987. – 5 декабря.

11. Помни войну. Том IV. Детство, опалённое войной / составители: А.И. Букреев, В.А. Есетов ; главный редактор А.И. Букреев. – Курган : Комитет по печати и СМИ Курганской области, 2004. – 366 с. : ил. – Текст : непосредственный.

12. Прокопьев, В.П. Революция и современность: последние работы заслуженного художника РСФСР Алексея Смирнова / В.П. Прокопьев. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1987. – 5 декабря.

13. Прокопьев, В.П. Учитель / В.П. Прокопьев. – Текст : непосредственный // Комсомолец. – 1987. – 5 декабря.

14. Рождественский, Р.И. Неправда, что время уходит... / Р.И. Рождественский. – URL: <https://www.culture.ru/poems/42710/npravda-chto-vremya-ukhodit> (дата обращения: 04.11.2021). – Текст : электронный.

15. Соловьев, В.Н. Всадник, скачущий к солнцу / В.Н. Соловьев. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1973. – 17 марта.

References:

1. Aleksandrov, D.A. Tamozhennoe delo v SSSR / D.A. Aleksandrov, S.S. Dmitriev. – URL: <http://tst-control.narod.ru/tdelo2.htm> (data obrashcheniya: 03.08.2021). – Текст : elektronnyy.

2. Aseev, N.N. Pesn' o Garsia Lorke / N.N. Aseev. – URL: <https://www.culture.ru/poems/38396/pesn-o-garsia-lorke> (data obrashcheniya: 04.11.2021). – Текст : elektronnyy.

3. Aleksey Smirnov. Zhivopis' : katalog vystavki / Glavnoe upravlenie kul'tury Chelyabinskogo oblispolkoma, Chelyabinskaya organizatsiya SKh RSFSR ; otvetstvennyy za vypusk

G.I. Kazakova, avtor vstupitel'noy stat'i T.A. Mamykina, maket i oformlenie Ya.N. Mel'nika. – Chelyabinsk : Kniga, 1989. – 44 s. – Tekst. Izobrazhenie (nepodvizhnoe ; dvukhmernoe) : neposredstvennyye.

4. Vasil'eva, E. Tri kartiny khudozhnika Smirnova / E. Vasil'eva. – Текст : neposredstvennyy // Komsomolets. – 1978. – 14 dekabrya.

5. Vremya / P.P. Gaydenko, A.V. Smirnov, V.G. Lysenko. – Текст : elektronnyy // Gumanitarnyy portal: Kontsepty. – Tsentr gumanitarnykh tekhnologiy, 2002–2021 (poslednyaya redak-tsiya: 20.10.2021). – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6947> (data obrashcheniya: 03.11.2021).

6. Eremeeva, O. Tvorchestvo Aleksey Mikhaylovicha Smirnova – zhivopis'tsa i pedagoga Chelyabinskogo khudozhestvennogo uchilishcha / O. Eremeeva, A. Zhuravleva ; nauchnyy rukovoditel' Yu.V. Leonycheva. – Текст : neposredstvennyy // Mir kul'tury : sbornik materialov i nauchnykh statey po itogam vuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov / glavnyy redaktor I.V. Bezginova. – Chelyabinsk : YuUrGII, 2014. – S. 83–93.

7. Karpova, K.V. «Surovyy stil'». Sud'ba napravleniya : spetsial'nost' 17.00.04 «Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arkhitektura» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Karpova Kseniya Viktorovna ; Moskovskiy gosudarstvennyy khudozhestvenno-promyshlennyy universitet im. S.G. Stroganova. – Moskva, 2015. – 35 s. – Текст : neposredstvennyy.

8. Levchenko, O. Prodolzhenie pesni / O. Levchenko. – Текст : neposredstvennyy // Veche-rniy Chelyabinsk. – 1979. – 5 marta.

9. Lepskiy, Yu. Forma № 4 / Yu. Lepskiy. – Текст : elektronnyy // «Dokumenty Pobedy» : spetsial'nyy proekt zhurnala «Rodina». – 2020. – May. – URL : <https://rg.ru/2020/03/31/rodina-samyj-strashnyj-dokument-vojny.html> (data obrashcheniya: 08.08.2021).

10. Mamykina, T.A. Ostrota mysli, glubina chuvstv / T.A. Mamykina. – Tekst : neposredstvennyy // Vecherniy Chelyabinsk. – 1987. – 5 dekabrya.
11. Pomni voynu. Tom IV. Detstvo, opalennoe voynoy / sostaviteli: A.I. Bukreev, V.A. Esetov ; glavnyy redaktor A.I. Bukreev. – Kurgan : Komitet po pechati i SMI Kurganskoy oblasti, 2004. – 366 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Prokop'ev, V.P. Revolyutsiya i sovremennost': poslednie raboty zasluzhennogo khudozhnika RSFSR Alekseya Smirnova / V.P. Prokop'ev. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1987. – 5 dekabrya.
13. Prokop'ev, V.P. Uchitel' / V.P. Prokop'ev. – Tekst : neposredstvennyy // Komsomolets. – 1987. – 5 dekabrya.
14. Rozhdestvenskiy, R.I. Nepravda, chto vremya ukhodit... / R.I. Rozhdestvenskiy. – URL: <https://www.culture.ru/poems/42710/nepravda-chto-vremya-ukhodit> (data obrashcheniya: 04.11.2021). – Tekst : elektronnyy.
15. Solov'ev, V.N. Vsadnik, skachushchiy k solntsu / V.N. Solov'ev. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1973. – 17 marta.

Для цитирования: Пороховниченко, М.Е. Об особенностях практического интонирования мелодики в контексте проблемы интонационно-слухового воспитания профессионального вокалиста / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 23–33. – Библиогр.: с. 33 (8 назв.).

УДК 781

Пороховниченко Марина Евгеньевна,
кандидат искусствоведения, доцент;
УО «Белорусская государственная академия музыки»,
доцент кафедры теории музыки
E-mail: porohovnichenko@gmail.com
Республика Беларусь, г. Минск

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРАКТИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ МЕЛОДИКИ
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТОНАЦИОННО-СЛУХОВОГО ВОСПИТАНИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОКАЛИСТА**

Аннотация. *Статья посвящена проблематике практического интонирования мелодики. В центре внимания автора – особенности позиционного интонирования как процесса вокального звуковоспроизведения музыкального текста. Работа над чистотой интонации в пении рассматривается как важнейшее направление в воспитании музыканта-профессионала и как одна из основ методики обучения профессиональных вокалистов.*

Ключевые слова: *интонационно-слуховое воспитание; позиционное интонирование; музыкальный слух; певческие навыки; звуковоспроизведение.*

Marina Porokhovnichenko,
Candidate of Arts, Associate Professor;
Belarusian State Academy of Music,
Associate Professor of the Department of Music Theory
E-mail: porohovnichenko@gmail.com
Republic of Belarus, Minsk

**ABOUT THE FEATURES OF PRACTICAL INTONATION OF MELODICS IN THE CONTEXT
OF THE PROBLEM OF INTONATION-HEARING EDUCATION OF A PROFESSIONAL VOCALIST**

Annotation. *The article is devoted to the problems of practical melodic vocal intonation. The author focuses on the features of positional intonation as a process of vocal sound reproduction of a musical text. The work on the purity of intonation in singing is considered as the most important direction in the education of a professional musician and as one of the foundations of the methodology for training professional vocalists.*

Keywords: *intonation-auditory education; positional intonation; ear for music; singing skills; sound reproduction.*

Проблематика исполнительского музыкального знания остается сегодня одной из самых значительных, актуальных и интенсивно развивающихся практико-ориентированных областей исследовательского внимания. Вопросы теории и истории исполнительского искусства, проблемы практической реализации и

применения в исполнительской деятельности полученных исследовательских результатов все более привлекают внимание музыковедов и исполнителей. В этой связи проблемы музыкального интонирования выходят на первый план, образуя самостоятельную исследовательскую область, требующую особенного внимания и

пристального научного анализа и рассмотрения.

Попутно отметим, что особую значимость эти вопросы приобретают в контексте целостного изучения творческих достижений конкретного композитора, его индивидуального стиля, а также исследований отдельных музыкальных произведений и их исполнительской интерпретации.

Современная музыкальная педагогика и психология рассматривают и обосновывают некоторые общие свойства исполнительского мастерства музыканта, среди которых особо следует выделить профессиональную исполнительскую направленность (потребность сценического самовыражения), специальные знания (общекультурные, психолого-педагогические, музыкально-исторические, музыкально-теоретические, исполнительско-технологические и др.) и музыкально-практические умения (владение способами выполнения конкретных исполнительских действий, а именно, воспроизведения музыкального текста). Напомним, что структуру профессиональных качеств музыканта составляют общемузыкальные (уровень развития музыкального слуха, мышления, памяти, восприятия) и исполнительские (технологические, психомоторные, коммуникативно-артистические) способности.

Основу музыкально-исполнительских умений профессионала составляют конкретные навыки исполнительской техники и их систематическое совершенствование. Процесс музыкального интонирования в этом смысле может быть рассмотрен как главный профессиональный ориентир, а грамотное владение этим процессом следует считать важнейшим умением музыканта-исполнителя. В связи с этим, общим исследовательским ракурсом нашей работы становится проблематика технологии музыкального интонирования в области вокального искусства.

Обозначим наш основной тезис – музыкальное интонирование на практическом исполнительском уровне есть регулируемый и поддающийся интонационной

корректировке процесс. Изучение его закономерностей и особенностей составляет самостоятельную научную область исследования, получившую название «практическое интонирование».

Изучение основ вокального исполнительства, анализ особенностей певческого звуковоспроизведения позволяет утверждать, что процесс практического интонирования голосом сложен и многогранен по исполнительскому наполнению.

В контексте данной статьи мы будем использовать термин «*позиционное интонирование*», под которым будем понимать процесс вокального воспроизведения элементов музыкального языка (звука, интервала, мотива, фразы, мелодической линии, гармонической вертикали) с учетом зонной природы звуковысотного слуха и с применением интонационных оттенков различных вокальных позиций в пределах зоны одного звука.

Интонационные отклонения от темперированного строя при пении обоснованы и доказаны зонной теорией музыкального слуха (Н. Гарбузов), практически подтверждены системой вокально-хоровой работы (П. Чесноков) и не вызвали сомнений в процессе накопления исполнительского опыта и становления профессионального вокального мастерства.

Работа над чистотой интонации в пении нам представляется важнейшим направлением в воспитании музыканта-профессионала и одной из основ методики обучения профессиональных вокалистов. Знание основных закономерностей позиционного интонирования помогает преодолеть многие интонационные сложности в процессе исполнительской интерпретации музыкального текста, а изучение особенностей певческого звукоизвлечения с применением позиционной техники становится базовой основой и теоретическим стержнем практических навыков вокального исполнителя. Интонационная работа над вокальным воспроизведением музыкального текста, в подобном научно-методическом контексте, представляет собой осмысленное действие интерпрета-

ции художественного произведения. Процесс интонирования в данном случае становится хорошо управляемым и поддается грамотной корректировке, что немало важно в исполнительской работе над музыкальным сочинением.

Интерпретация музыкального произведения ставит перед исполнителем ряд сложных задач. Исполнение произведения является творческим процессом, который воссоздает музыкальное сочинение посредством исполнительского мастерства конкретного исполнителя. Общеизвестно, что реальное звучание нотного текста, зафиксированного композитором, происходит лишь в процессе его исполнения, другими словами, художественной интерпретации. Такое звуковое воплощение музыкального произведения и есть его интонирование.

Анализ мелодических особенностей и интонационных сложностей вокальной партии – важный предварительный этап прочтения произведения, который необходим для решения важных интонационных задач в процессе исполнения.

В качестве примера исполнительского анализа мы остановимся на некоторых вокальных сочинениях М.И. Глинки и Н.А. Римского-Корсакова – своего рода жемчужинах репертуара профессионального вокалиста – с целью продемонстрировать важность интонационного осмысления мелодики каждого произведения для наиболее точной его исполнительской интерпретации.

Пластичность мелодического содержания определяет главное качество музыкального эпоса Глинки. Интонирование как процесс звуковоспроизведения, лежащий в основе создания музыкального образа, является первоосновой, которая и определяет художественный смысл музыкального произведения. В опере «Руслан и Людмила» именно так и происходит: «из интонирования всецело рождается и слово, и музыка» [1, с. 143].

Объектом нашего интонационного анализа становится вторая из двух песен Баяна – певца-сказителя, образ которого возникает в содержательном контексте

былиной Киевской Руси, мастерски созданной Глинкой в интродукции оперы. Значительность легендарного образа подчеркивается интонационно-музыкальными средствами: мелодия начальных слов сказителя пронизывает всю интродукцию, получает интонационное развитие в эпических хоровых номерах и превращается в своего рода лейтмотив всего произведения.

Основой вещей высказываний Баяна становится интонация сексты (как главный звуковысотный стержень), воплощаемая в различных интонационных вариантах мелодического движения. Данную особенность интонационного развития Б.В. Асафьев определил как «секстовый звукоряд», в рамках которого происходит интонационное развитие мелодической линии. Один из главных принципов мелодики Глинки – централизация мелодии на одном интервале лада – в интонационной организации мелодики обеих песен Баяна является основополагающим и становится основной их интонационной особенностью, определяющей пластику глинкинского мелодического стиля.

Подобная аналитическая установка в процессе исполнительской работы над сочинением чрезвычайно важна для его интонационного прочтения.

Вторая песня Баяна «Есть пустынный край» является, по мнению исследователей, музыкально-поэтическим прославлением поэзии А.С. Пушкина, которого Глинка особо почитал и творчеством которого был искренне увлечен на протяжении всей жизни.

Трехчастная композиция песни продиктована композиционной структурой текста. Первый раздел – «Есть пустынный край, безотрадный брег» – интонационно выстроен на развитии дважды повторенной вокальной темы в F-dur, основанной на поступенном движении мелодии в объеме плавно поднимающихся двух терцовых попевок с последующим восхождением на тоническую кварту. Интонационный контур мелодии первого раздела охватывает интервал тонической сексты *a-f*.

Средний раздел песни сочетает два мотива: 1) «Но века пройдут, и на бедный край доля дивная низойдет» – мотив, основанный на постепенном заполнении хроматического восходящего движения в рамках большой терции *b-d* с дальнейшим заполнением нисходящего октавного скачка *d-a-d*; 2) «Там молодой певец в славу родины на золотых струнах запоет» – мотив, который возвращает плавное восходящее движение внутри терцовых попевок (вариант основной интонации первого раздела) с последующим обыгрыванием мажорного трезвучия. Подчеркнем, интонационный контур мелодического мотива охватывает все ту же тоническую сексту *a-f*.

Реприза трехчастной формы – «Но не долгод срок на земле певцу» – возвращает интонационную основу мелодии первого раздела. Финальная же фраза – «Все бессмертные в небесах» – интонационно заполняет нисходящий октавный скачок, начинаясь с неоднократно повторенного верхнего звука *f* первой октавы с последующим заполнением октавы устойчивыми звуками основной тональности.

Как показывает интонационный анализ вокальной партии второй песни Баяна, основные особенности мелоса Глинки, а именно пластичная организация «секстового звукоряда» и централизации мелодии в рамках интервала сексты, всецело проявляют себя в мелодике анализируемого произведения.

Рассмотрим конкретные исполнительские сложности данного сочинения с тем, чтобы максимально решить проблему его музыкальной интерпретации в плане достижения предельной точности вокальной интонации в процессе звуковоспроизведения мелодического текста.

Внимательно проанализировав вокальные трудности данной мелодии, предлагаем возможные варианты их преодоления с целью помочь исполнителю в процессе вокальной интерпретации и интонирования данного произведения. Для этого пошагово будем продвигаться по мелодическому содержанию, комментируя ту или иную интонационную сложность с

позиций ее преодоления и давая пояснения каждому интонационному «событию».

Главная сложность *первого раздела* связана с сохранением интонационного напряжения и достижения максимально чистой интонации в условиях поступенного движения мелодии в объеме терцовых попевок, охватывающих контур малой сексты *a-f*.

Основная тема раздела, написанного в форме периода, начинает интонационное развертывание мотива от квинтового тона *F-dur'a*, чередуя нисходящее и восходящее движение, словно кружение вокруг одних и тех же звуков, что и составляет основную интонационную сложность.

Первая фраза «Есть пустынный край, безотрадный берег» состоит из двух мотивов, представляющих собой восходящую секвенцию с зеркальным отражением во втором мотиве, что важно осознать при анализе интонационных сложностей данной мелодии. При интонационно точном исполнении этой фразы необходимо придерживаться позиционно верного интонирования большой терции в нисходящем (*c-b-a*) и восходящем (*b-c-d*) движении.

В первой фразе (т.т. 7–11) исполнителю следует обратить внимание на наиболее интонационно точный повтор звуков, участвующих в секвенционном «кружении» мелодии вокруг устойчивых звуков *F-dur'a*. Это возможно при позиционно верном осмыслении чередования восходящего и нисходящего движения, основной интонационной задачей которого становится ощущение восходящего стремления каждого отдельно взятого звука.

Вторая фраза «там на полночи далеко» (т.т. 12–18) представляет собой интонационное устремление по восходящему верхнему тетраорду *c-f*, в завершении которого звук *f* переосмысливается в терцовый тон *d-moll*, куда и совершается отклонение, и становится одним из устойчивых звуков «ломанного» квартсекстаккорда параллельной тональности. Это дает возможность исполнителю для интонационного устремления в восходящем «взлете» по верхнему тетраорду, с позиционным ощущением взятого «сверху» тонического

звука *f* и переосмыслением его терцового значения в рамках модуляционного перехода в параллельный *d-moll*. Интонационное напряжение достигнутого звука должно сохраняться и при последующем широком нисходящем скачке на сексту *f-a* и в точном квартовом ходе вверх на временно ставший тоническим звук *d*, который исполнитель должен воспроизвести интонационно уверенно и предельно устойчиво в рамках нейтральной, средней звуковой позиции.

Второе предложение анализируемого раздела песни является точным повтором первого и в интонационном плане имеет, в основном, аналогичные особенности и сложности.

Главная задача исполнительского интонирования основной темы песни связана с преодолением описанных интонационных сложностей.

Средний раздел построен на трех музыкальных строках, соответствующих структуре поэтического текста. В первой строке «Но века пройдут, и на бедный край доля дивная низойдет» воспроизведение мелодии связано с преодолением интонационной инертности заполнения большой терции *b-d* восходящим хроматическим движением с остановкой на достигнутом тоне и его повторениях. Достигнутый тонический звук *d* стремительно обрывается на октаву вниз с захватом квинтового тона *a*.

Вторая строка «Там молодой певец в славу родины на златых струнах запоет» сохраняет ритмоформулу первой, однако интонационно имеет другую особенность – это иное интонационное стремление вверх: секвенционное движение терцовыми попеvками, основной мотив которого повторяет главную тему песни в другом гармоническом решении. Мелодия в *B-dur*'е начинается с позиционно высокого терцового тона, поступенно нисходит к приме, а затем плавно и поэтапно поднимается до квинты. Интонационная сложность в данном случае связана с точным воспроизведением одинаковых звуков в восходящем и нисходящем движении, например: *a-b-c*, *b-c-d*, *c-d-es*, *d-es-f*. Достиг-

нутая квинта *B-dur*'а становится началом нисходящего движения по мажорному трезвучию, в котором интонационно важны позиционно высокие терцовый и квинтовый тоны.

Третья строка «И Людмилу нам с ее витязем от забвения сохранит» является мелодическим вариантом второй, но после секвенционного подъема до тонической квинты и нисходящего движения по трезвучию *B-dur*'а важным интонационным «событием» является скачок на большую сексту *b-g*, что составляет наибольшую интонационную сложность с точки зрения исполнительской интонации.

Три описанные строки среднего раздела песни ставят весьма разнообразные интонационно-исполнительские задачи. Интонационная направленность первой строки (т.т. 36–43) связана с восходящим стремлением мелодической линии, даже в моменты выдержанных и повторяющихся звуков. Вторая строка (т.т. 44–51) требует еще большей интонационной напряженности, так как секвенционные терцовые попеvки связаны с постепенным достижением все более высоких звуков *b-c-d-es-f*, которые становятся временными интонационными опорами в точном воспроизведении мелодической линии этой строки. В третьей же строке (т.т. 52–59) исполнителю необходимо продолжить интонационный «подъем» с целью преодоления общей интонационной инерции и точного, максимально высокого «взлета» на большую сексту *b-g*. Отметим, что в данной фразе преодоление основных интонационных сложностей связано с позиционным осознанием и крайне высоким воспроизведением звуков *g*, *f* и *d*.

Реприза песни «Но не долгод срок на земле певцу» (т.т. 67–78) возвращает исходную тональность *F-dur* и может быть названа динамической, так как она является точным повторением первого предложения первого раздела, которое сразу переходит в кодовое построение «Все бессмертные в небесах». Оно представляет собой своего рода интонационную кульминацию: начинаясь с многократного повторения самого высокого звука *f*, мело-

дия делает нисходящий скачок на октаву, который потом заполняется устойчивыми звуками, создавая «ломанное» движение по тоническому трезвучию с остановкой на терцовом тоне *a*. Интонационная сложность кодового построения связана с точным интонированием звука *f* в разных октавах и позиционно верным воспроизведением квинтового и терцового тонов основной тональности.

Таким образом, реприза становится для исполнителя своего рода интонационным «воспоминанием» о главной мелодической теме произведения.

Заканчивается же вторая песня Баяна кульминационным кодовым построением «Все бессмертные в небесах» (т.т. 81–87), преодоление интонационных сложностей которого заключается в предельном интонационном напряжении нисходящего октавного хода *f-f*. Нижний звук этого скачка требует от исполнителя-вокалиста максимальной концентрации интонационного внимания: после восходящей динамики повторяющегося верхнего *f* очень сложно интонационно точно «вписаться» в нижний звук. После этого вокалисту необходимо сохранить позиционно высокое воспроизведение восходящего квинтового хода *f-c* с последующим точным интонированием предельно высокой терции основной тональности F-dur. Этот терцовый звук *a*, благодаря своей восходящей устремленности, становится важным интонационным итогом исполнительского интерпретации мелодического содержания анализируемого произведения.

Как справедливо отмечает Б. Асафьев в отношении мелоса Глинки – «мелодическое проявление звукоидей» в его музыке – это «не только свойство мелодии в обычном представлении о ней» [1, с. 196]. Упомянутые высказывания в полной мере можно отнести и к качеству мелодики Н.А. Римского-Корсакова и характерному свойству его мелодического стиля.

Мелодическое дарование Н.А. Римского-Корсакова проявляется на всех уровнях его музыкального языка не только в камерной вокальной музыке, но и во

всех жанрах его композиторского творчества. Основным качеством мелодики композитора является интонационная пластичность (особенно в поздних романсах).

Стилистическими основами мелодики Римского-Корсакова становятся интонационность русской песенности и речевой напевности, а также вокально-певческие традиции, берущие свое начало от глинкинской кантиленности.

Романс «Не ветер, вея с высоты» – второй из четырех романсов вокального цикла «Весной» (1898 г.) – написан на стихи А.К. Толстого, плавную текучесть поэтического слова которого Римский-Корсаков воплощает в таком же плавно текущем, пластически гибком материале вокальной партии.

Один из главных принципов мелоса Римского-Корсакова, о котором упоминалось выше, – интонационная пластичность – в организации мелодики анализируемого романса является основополагающим и становится основной интонационной особенностью, определяющей пластику корсаковского мелодического стиля.

Романс написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой, композиционную основу которой определила структура стихотворного текста; небольшая вокальная миниатюра (28 тактов), в которой Римский-Корсаков проявляет мастерство легкости и простоты музыкально-выразительного изложения, органично воссоздавая лирико-романтическую зарисовку поэта.

Подробный интонационный анализ вокальной партии романса позволяет подтвердить сделанные ранее выводы и выделить главную особенность мелоса Римского-Корсакова: пластичную организацию мелодической линии в интонационном контексте волнообразного движения с преобладанием постепенности.

Интонационное содержание первого раздела романса составляет легкая, волнообразная по рельефу мелодия, свободно льющаяся в удобном певческом диапазоне ($es^1 - f^2$), постепенно охватывая и заполняя его.

Для удобства интонационного анализа, непрерывную по содержанию мелодическую линию можно условно разделить на пять музыкальных фраз.

Открывает мелодическое движение уравновешенная экспозиционная фраза «Не ветер, вея с высоты», интонационно заполняющая тоническую малую терцию $g - b$. Основная интонационная сложность ее воспроизведения связана с точным и интонационно выверенным пятикратным повторением звука g , осмысленного как терцовый мажорный тон.

Дальнейшее мелодическое развитие связано с мелодическим всплеском «листов коснулся ночью лунной», представляющим собой стремительно восходящее движение, заполняющее тоническую кварту с постепенным нисходящим возвратом к исходному звуку. Позиционная сложность интонирования этой фразы связана с необходимым точным устремлением к верхнему es , которому необходимо придать высокий интонационный оттенок. Дальнейший мотив образует, словно спускающийся по лестнице, мелодический нисходящий возврат и предполагает обязательную интонационную точность воспроизведения звуков верхнего тетраорда в нисходящем, образующем естественную интонационную инерционность, движении. В этом смысле, важная исполнительская задача – сохранить чистоту вокально-интонационного строя.

Третья фраза – «Моей души коснулась ты» – при кажущейся простоте диатонического заполнения квартовой попевки интонационно сложна: позиционная точность стремительного квартового скачка к самому высокому звуку мелодического диапазона f , а также его последующее заполнение, усложняющееся (с точки зрения интонационной точности) повторением каждого достигнутого звука и требующее предельного интонационного внимания.

Продолжающая отклонение в f -moll, поэтическая фраза «Она тревожна, как листья» музыкально основана на охвате тонической квинты тональности, словно кружась внутри ее, подобно листве. Ис-

полнительское внимание должно сосредоточиться на позиционно верном воспроизведении квинтового скачка и на сохранении интонационной точности в повторяющихся звуках, его заполняющих.

Заключительная фраза первого раздела – «Она, как гусли многострунна» – построена на рассредоточенном опевании тонической квинты верхним и нижним вспомогательными звуками, представляющими основную трудность в исполнительском достижении чистой интонации в каденционной мелодической фразе.

Обозначенные интонационные «подробности» первого раздела важны для правильного и интонационно точного прочтения мелодического содержания анализируемого романса.

Средний раздел простой трехчастной формы романса состоит из четырех мелодических фраз, соответствующих текстовой структуре стиха.

«Житейский вихрь ее терзал» – частичное заполнение субдоминантовой квинты на фоне чередования $D-S-D$;

«И сокрушительным набегом» – вариант той же мелодической фразы с верхним обыгрыванием квинтового тона;

«Свистя и воя, струны рвал» – нисходящее мелодическое движение, начинающееся от опевания квинтового тона f -moll;

«И заносил холодным снегом» – хроматическое окружение доминанты c -moll с использованием интонации уменьшенной септимы двойной доминанты.

Основная интонационная сложность среднего раздела заключается в следующих интонационных особенностях: 1) многочисленные повторения одинаковых звуков в мелодических фразах; 2) квинтовые скачки, включая нисходящие; 3) восходящий скачок на уменьшенную септиму с опосредованным разрешением на расстоянии.

Интонационное содержание репризного раздела трехчастной формы романса включает в себя четыре мелодические фразы, интонационно родственные материалу первого раздела сочинения, а точнее, полностью повторяющие его мелодическое содержание. Отличие крайних раз-

делов произведения выразилось только в сокращении репризного раздела на одну фразу (третья фраза расширенного начального периода по своему интонационному посылу словно не вписалась как в репризную образность умиротворения и созерцания, так и в квадратную структуру восьмитактового классического периода).

Основные интонационные сложности репризы можно сформулировать как точное повторение проанализированных интонационных оттенков первого раздела, но лишь с учетом новой стихотворной основы, которая может отразиться на вокально-исполнительском произнесении текста и на содержании процесса его интонирования (вокального воспроизведения).

В процессе интонирования мелодии романса перед исполнителем встает непростая задача: наиболее достоверно передать музыкально-поэтический образ, созданный авторами (поэтом и композитором) сочинения, сохранив при этом точность и выразительность интонации. Ведь именно она определяет основное содержание художественного образа. Технологическому решению этой проблемы и описанию возможных путей преодоления интонационных сложностей в анализируемом романсе адресованы наши дальнейшие рассуждения.

Охарактеризуем пять музыкальных фраз первого раздела с точки зрения их интонационно-исполнительской трактовки.

1) «Не ветер, вея с высоты» – преодоление основной интонационной трудности данной фразы возможно при напряженно восходящем интонационном ощущении повторения звука *g*, позиционно осмысленного в предельно высокой позиции мажорного терцового тона. Следует обратить особое внимание на важный момент: необходимо осознавать каждый последующий из повторенных звук, выше предыдущего.

2) «Листов коснулся ночью лунной» – заполнение тонической кварты *b-es* поступенным движением вверх и вниз требует четких интонационных оттенков

каждого из звуков. Достигнуть необходимого точного устремления к верхнему *es* возможно при осознании предельно высокой его позиции, которая возможна лишь в случае интонационной направленности к взятию данного звука сверху (вопреки возникшей инерции «подползания» к нему снизу). Чистоту интонации в мелодическом нисходящем возвращении к исходному *b* обеспечивает позиционное ощущение нарастания интонационного напряжения по мере продвижения нисходящего мотива и исполнительская реализация основного принципа вокального интонирования: чем ниже звук, тем выше его позиция.

3) «Моей души коснулась ты» – простая диатоническая попевка, состоящая из восходящего квартового скачка *c-f* и его нисходящего поступенного заполнения, довольна сложна в достижении максимально чистой интонации: позиционная точность стремительного квартового хода к самому высокому звуку мелодического диапазона (*f*) обеспечивается при соответствующем максимально свободном звуковедении и высокой вокальной позиции достигнутого звука. Последующее мелодическое заполнение совершенного скачка усложняется повторением каждой последующей ступени нисходящей гаммы. Такой мотив требует предельного интонационного внимания и слухового контроля в воспроизведении максимально точных оттенков интонации функционально одинаковых звуков *es-d-c* при общем ощущении интонационной восходящей напряженности, противостоящей нисходящему движению.

4) «Она тревожна, как листья» – исполнительское внимание необходимо сосредоточить на позиционно высоком воспроизведении восходящего квинтового скачка в интонационном контексте преобладающего в мелодическом содержании мотива нисходящего движения. Не следует забывать и о замкнутости этой фразы – звук *as*, который начинает и заканчивает данное мелодическое высказывание, должен сохранить свою точную и четкую звуковую позицию в обоих случаях. При этом,

повторы звуков *c* и *b* не должны поддаться интонационной расслабленности.

5) «Она, как гусли многострунна» – высокая позиция исходного терцового тона и нисходящее направление квартового скачка провоцируют интонационное понижение и некоторое «расшатывание» устоя основного тона тональности. В данном случае лучшей рекомендацией может стать осознание предельно высокой позиции нижнего вводного звука *d* при его разрешении в тонику. При этом частичное опевание квинтового звука верхним вспомогательным (восходящий ход на большую сексту *es-c*), представляющее основную трудность данной фразы, должно быть осмыслено предельно широко с высоким интонационным оттенком обоих звуков.

Выполнение всех предложенных интонационных рекомендаций сможет помочь исполнителю в процессе интонационно точного и максимально грамотного прочтения мелодического содержания анализируемого сочинения.

Четыре мелодические фразы среднего раздела простой трехчастной формы романса имеют свои конкретные интонационные характеристики, рассмотрение которых сможет помочь вокалисту-исполнителю в процессе интонирования музыкального текста.

1) «Житейский вихрь ее терзал» – необходимо сосредоточить интонационное внимание на многократном повторении звука *g* и наполнить его восходящей интонационной энергией; квинтовый скачок *f-c* требует высокой позиции верхнего звука; чистота интонации вводного звука *c-moll* (*h*) может быть обеспечена осознанием позиционно высокой терции доминанты, а также интонационным восходящим напряжением гармонической VII ступени.

2) «И сокрушительным набегом» – к интонационным задачам предыдущей мелодической фразы добавляется необходимость воспроизведения предельно широкого скачка на большую сексту *f-d* с интонационно-слуховым ощущением октавного захвата.

3) «Свистя и воя, струны рвал» – волнообразные мотивы опевающего типа при общем нисходящем направлении мелодического движения требуют предельного интонационного внимания, так как подвержены инерционному нисходящему тяготению. Его преодоление можно считать самой важной интонационной задачей исполнителя в данном интонационном контексте.

4) «И заносил холодным снегом» – точное и интонационно чистое опевание квинтового тона хроматическими вспомогательными обеспечивается его позиционной характеристикой и максимальным интонационным притяжением опевающих звуков. Верное воспроизведение интонации уменьшенной септимы с рассредоточенным разрешением через вводный звук тональности *c-moll* и последующим нисходящим квинтовым ходом возможно только при гармоническом осознании внутренним слухом звучностей двойной доминанты (DD) и доминанты (D). Для более точного интонационного решения этой фразы предлагаем следующее упражнение: в опевающем мелодическом движении мысленно разрешаем звук *fis* в *g*, потом интонируем предельно высокий *h* и его сопряжение с тоническим звуком. Затем выполняем обратное мелодическое движение, вдумчиво и внимательно контролируя интонацию каждого звука.

Следует подчеркнуть, что главным способом преодоления обозначенных интонационных трудностей в вокальном воспроизведении мелодической линии должен стать слуховой самоконтроль и владение техникой позиционного интонирования. Основные интонационные сложности среднего раздела изучаемого романса легко осваиваются при тщательном слуховом контроле проанализированных интонационных моментов: восходящего напряжения в многочисленных мелодических повторениях одинаковых звуков, высокой вокальной позиции в квинтовых скачках любой направленности, гармонического внутренне-слухового восприятия мотива, построенного на восхо-

дящей уменьшенной септимере с опосредованным разрешением.

Напомним, реприза трехчастной формы романса включает в себя четыре мелодические фразы, интонационно родственные содержанию первого раздела сочинения, а точнее, полностью повторяющие его мелодическое содержание. В силу этого преодоление основных интонационных сложностей репризы связано, скорее, с точным повторением уже проанализированных интонационных оттенков первого раздела, но с учетом их новой стихотворно-текстовой основы.

Важно отметить, что одинаковый с точки зрения звуковысотности и метроритмической основы мотив при озвучивании различным текстом может приобрести иные интонационные оттенки в условиях разных слоговых и буквенных соотношений. В первую очередь, это связано с качеством гласных. Так, например, высокая вокальная позиция гораздо более естественна и свободна в открытых гласных «я», «а», «е», «и», в то время, как гласные «у», «о», «ы» требуют большего интонационного напряжения при тенденции к повышению. Более того, многое в воспроизведении интонационных оттенков и в технике владения ими зависит и от индивидуальных физиологических и психологических особенностей конкретного исполнителя-вокалиста.

В связи с этим репризный раздел романса требует от исполнителя самостоятельного аналитического рассмотрения особенностей исполнительского произнесения текста и внимательного осмысления тех интонационных изменений, которые возникают из-за новой стихотворной основы ранее озвученных мелодических фраз и определяют основное содержание процесса интонирования (вокального воспроизведения).

Исполнительское интонирование вокального сочинения – процесс особенно сложный, так как помимо его художественной интерпретации и достижения максимально точного раскрытия композиторского замысла, перед исполнителем встает важный вопрос чистого, точного и

позиционно верного интонирования. Чистая интонация становится в данном случае одной из важнейших проблем исполнительского (практического) интонирования.

Предпринятый максимально подробный анализ мелодии избранных романсов, их интонационных особенностей и сложностей сможет помочь вокалисту-исполнителю и даст возможность наиболее точно воспроизводить музыкальный текст, позиционно верно и грамотно интонировать каждый звук, мотив, фразу.

Подчеркнем важный момент: одна из главных задач исполнителя-вокалиста – «интонационно чисто» воспроизводить музыкальный текст, или как принято говорить, «петь в тоне». Именно эта, на первый взгляд, профессиональная техническая задача становится одной из важнейших творческих координат на пути исполнительской интерпретации вокального сочинения и наиболее точного воплощения художественного замысла композитора. Подтверждается это и многочисленными высказываниями Б. Асафьева, основная мысль которых сводится к неоспоримой аксиоме: без интонирования и вне интонирования музыки нет и быть не может.

Интонационное воспитание вокалиста-исполнителя можно считать магистральной линией в процессе профессионального музыкального образования: теоретическая грамотность и практическая оснащенность будущего певца с точки зрения познания процесса интонирования – важнейшие качества для успешного осуществления дальнейшей творческой деятельности.

В заключение хотелось бы отметить, что установленный регламент статьи не позволяет рассмотреть большее количество практических примеров интонационного анализа конкретных вокальных произведений. Однако подчеркнем, что изучение практического интонирования перспективно с научной, научно-методической и учебно-практической точек зрения. Обозначенная научная область требует дальнейших творческих изыска-

ний, а закономерности и особенности процесса интонирования нуждаются в подробном изучении, теоретическом обосновании и практических комментариях. Эта исследовательская сфера становится интересной и важной отраслью музыка-

знания, так как в центре ее – музыкальное исполнительство как область художественного творчества, направленного на воссоздание звучания музыкального произведения.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. М.И. Глинка / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1978. – 310 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Москва-Ленинград : Музыка, 1971. – 373 с. – Текст : непосредственный.
3. Асафьев, Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – Москва-Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с. – Текст : непосредственный.
4. Гарбузов, Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н.А. Гарбузов. – Москва-Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. – 86 с. – Текст : непосредственный.
5. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с. – Текст : непосредственный.
6. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.
7. Незванов, Б.А. Интонирование в курсе сольфеджио / Б.А. Незванов. – Ленинград : Музыка, 1985. – 184 с. – Текст : непосредственный.
8. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – Москва-Ленинград : АПН РСФСР, 1947. – 355 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. M.I. Glinka / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1978. – 310 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess / B.V. Asaf'ev. – Moskva-Leningrad : Muzyka, 1971. – 373 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Asaf'ev, B.V. Rehevaya intonatsiya / B.V. Asaf'ev. – Moskva-Leningrad : Muzyka, 1965. – 136 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Garbuzov, N.A. Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha / N.A. Garbuzov. – Moskva-Leningrad : Izdatel'stvo AN SSSR, 1948. – 86 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Medushevskiy, V.V. Intonatsionnaya forma muzyki / V.V. Medushevskiy. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 262 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Nazaykinskiy, E.V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya / E.V. Nazaykinskiy. – Moskva : Muzyka, 1972. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Nezvanov, B.A. Intonirovanie v kurse sol'fedzhio / B.A. Nezvanov. – Leningrad : Muzyka, 1985. – 184 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Teplov, B.M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey / B.M. Teplov. – Moskva-Leningrad : APN RSFSR, 1947. – 355 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Особенности инструментального стиля клавирных сочинений Доменико Скарлатти / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 34–39. – Библиогр.: с. 38 (7 назв.).

УДК 781.6

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

ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ

Аннотация. Автор статьи анализирует оригинальные черты инструментального стиля клавирных сочинений Доменико Скарлатти, обусловленные композиционными, жанровыми, художественно-стилевыми особенностями.

Ключевые слова: *клавесинист-виртуоз; инструментальный стиль; сонатная форма; композиционная структура; технические приёмы.*

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

FEATURES OF THE INSTRUMENTAL STYLE OF DOMENICO SCARLATTI'S CLASSICAL COMPOSITIONS

Annotation. The author of the article analyzes the original features of the instrumental style of Domenico Scarlatti's keyboard compositions, due to compositional, genre, artistic and stylistic features.

Keywords: *virtuoso harpsichordist; instrumental style; sonata form; compositional structure; technical techniques.*

Доменико Джузеппе Скарлатти принадлежит к числу заметных и значительных фигур итальянского музыкального искусства XVIII века. Итальянский композитор, органист, педагог и признанный мастер игры на клавесине, родившийся в один год с Иоганом Себастьяном Бахом и Георгом Фридрихом Генделем, вошёл в историю фортепианного искусства как создатель виртуозного инструментального стиля и композиционной структуры клавирной сонаты, имеющей принципиальное значение «в становлении жанра сонаты, в развитии и усовершенствовании сонатной формы» [6, с. 256].

Основная часть клавирных сонат, а это более пяти сотен известнейших клавирных произведений, написано Д. Скарлатти в ис-

панский период (1733–1753), когда слава композитора достигла своего апогея. Однако лишь небольшая часть сонатных произведений была опубликована при жизни композитора – это всего лишь тридцать сочинений. Свои сонаты, изданные в 1738 году, композитор называл «Esercizi per gravicembalo» («Упражнения для клавесина»), рассматривая их как виртуозные миниатюры, дающие музыканту-исполнителю возможность обрести техническое мастерство игры на клавесине. Известная польская клавесинистка и пианистка В. Ландовска справедливо заметила, что термин «упражнения» по отношению к сонатам Д. Скарлатти должен трактоваться так же, как и «этюды» по отношению к Ф. Шопену, подчёркивая ошибочность отношения к ним, как к ис-

ключительно инструктивному материалу, поскольку клавирные сонаты композитора «органично сочетают технические задания с высокохудожественным содержанием» [1, с. 43].

Значимость виртуозного аспекта в клавирных сонатах Д. Скарлатти во многом была обусловлена тем, что клавесин в то время приобретает статус концертного инструмента, требующего от исполнителя высокого мастерства владения инструментом, ювелирной отточенности, блестящей игры для воспроизведения обильной мелизматики, развитой орнаментальной ткани клавирного произведения. Новый тип технической оснащённости музыканта-исполнителя позволяет по-новому трактовать понятие «виртуоз», клавесинное искусство которого в западноевропейской музыкальной культуре в XVIII веке достигло высокого совершенства. По словам Н.И. Мельниковой, выдающееся инструментальное мастерство клавесиниста – это та «сторона искусства виртуоза, которая была способна поразить и служила поводом для восхищения» [4, с. 9]. Поэтому можно говорить о высоком этическом смысле понятия «упражнения», который осознанно вкладывал Д. Скарлатти в название своих клавирных сонат и их неоспоримую ценность для развития клавирного искусства.

Исследователи клавирного творчества Д. Скарлатти отмечают, что композитор продолжает традиции своих предшественников и современников: «Он отчасти напоминал Тартини темпераментом, Вивальди – творческим размахом, Корелли – классическим совершенством и сжатостью формы» и одновременно является истинным новатором сонатного жанра [6, с. 258]. Одной из главных черт искусства барокко стала удивительная свобода в толковании различных инструментальных форм и жанров, придавшая им большую структурность, яркость и выразительность. Анализ клавирных сонат Д. Скарлатти даёт возможность убедиться в несомненном новаторстве инструментального стиля клавирных сочинений композитора. В первую очередь они касаются жанрово-композиционных аспектов и особенностей музыкального языка клавирных сонат.

Клавирное творчество Д. Скарлатти, как указывалось выше, сыграло существенную роль в развитии сонатной формы. Со-

натная форма относится к исторически сложившемуся, устойчивому типу произведений со своими особенностями построения, с характерным кругом образов, определённой структурой изложения музыкального материала, отличающегося художественной завершенностью и целостностью замысла. Сонатная форма в клавирных сочинениях Д. Скарлатти представляет собой своеобразный «стилевой синкретизм», сочетающий наличие черт барочной старосонатной формы и задатки норм классической сонатной формы. По меткому выражению Б.В. Асафьева, Д. Скарлатти проложил «мост от инструментальной полифонии к сонатно-гармоническому мышлению» [2, с. 255].

Исследователи творчества Д. Скарлатти называют его клавирные сочинения образцом старинной двухчастной, или «бинарной» формы, которая была характерна для танцевальных номеров, входящих в состав сюитного цикла. Например, если основным признаком старосонатной формы считать воспроизведение в репризе всего материала экспозиции с изменением только тонального соотношения главной и побочной партий, то двухчастность сонат Д. Скарлатти, как правило, заключается в следующем – это небольшие пьесы, подразделяющиеся на два раздела, каждый из которых повторяется. Это промежуточный тип формы между старосонатной и классической, поскольку классическая трёхчастная форма предполагает наличие разработки и полноценной репризы. Сонатная идея Д. Скарлатти от старосонатной отличается присутствием разработки, хоть и достаточно скромной и упрощённой; новаторство в том, что главная партия проводится в основной тональности, побочная – в тональности доминанты в экспозиции, и далее – разработка и побочная партия в основной тональности. Эти структурно-композиционные особенности клавирных сонат Д. Скарлатти только ещё предвосхищают эволюцию основных черт классической сонаты. При этом «композиция содержит главную и побочную партии, контрастирующие в тональном отношении (типичное для классической сонаты сопоставление: в экспозиции – тоника–доминанта, в репризе – тоника–тоника). Разработка контрастирует с крайними частями своим драматическим характером. В ней используется материал экспозиции» [1, с. 43].

Для того чтобы оценить значение Д. Скарлатти в формировании норм классической сонатной формы, кратко рассмотрим композиционную структуру сонаты C-dur (K 159), в которой уже наличествует чёткая архитектура: экспозиция, разработка, реприза. Экспозиция содержит главную и побочную партии, контрастные в тональном отношении (в экспозиции – тоника–доминанта, в репризе – тоника–тоника). В разработке используется материал экспозиции, но, как и бывает в классической форме, он окрашен в более драматические тона. Музыковед Т.Н. Ливанова отмечает эту сонату как «полную» сонатную форму с ясно выраженными темами, разработкой и репризой в скромных общих рамках» [3, с. 175]. Возможно допустить мысль, что композитор уже владел этой формой, но обращался к ней нечасто.

Также новаторство композитора в жанре сонаты нашло своё проявление в создании оригинальных приёмов формообразования, основанных на сочетании внутри формы двух различных и в особенности двух контрастных тем. Правда, тематический контраст в сонатах Д. Скарлатти был лишён остроты и драматизма, который он позже найдёт своё яркое воплощение в сонатах В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена. А.Д. Алексеев подчёркивает значимость данного «завоевания композитора: «одно то, что он «узаконил» явление внутреннего, развернутого во времени, контраста в условиях одной части, заслуживает всяческого восхищения» [1, с. 48]. Таким образом, можно говорить, что новаторство Д. Скарлатти в вопросах формообразования стало прогрессивным завоеванием клавирного искусства, поскольку композитор заложил характеристику структурных компонентов классической сонатной формы.

Жанровый аспект сонат Д. Скарлатти, как подчёркивают исследователи творчества композитора, был обусловлен влиянием музыкально-театральных жанров – оперы и балета, поэтому среди произведений для клавесина преобладали танцевальные и ариозно-песенные жанры. Так, по мнению К.К. Розеншильда, «в клавесинных сюитах XVII века танцы фигурировали уже в новом, виртуозном и переосмысленном художественном качестве, отразившем стиль эпохи, индивидуальную оригинальность компози-

тора и своеобразии инструмента [6, с. 292]. Среди клавирных сонат есть сочинения, имеющие в своей основе вокальную природу. Так, в своём каталоге Р. Киркпатрик выделяет 66 клавирных сонат, написанных в медленном или умеренном темпе – *Larghetto*, *Andante*, *Andante moderato*, *Cantabile*, *Andante mosso* и имеющих, по его мнению, явно выраженное мелодическое начало, написанных Д. Скарлатти с ярко выраженным «вокальным ощущением» [цит. по: 5, с. 32]. Отметим, что мелодические образы сонат Д. Скарлатти далеко не всегда имеют вокальную природу, чаще всего композитор проявляет свою приверженность к ритмически острому, изощённому мелодическому рисунку, экспрессивно-изысканному, с короткими, остро выразительными фразами, порою вызывающе дерзкими скачками, охватывающими широкие интервалы.

Активное взаимодействие вокального и инструментального начала повлияло на жанровое разнообразие клавирных сочинений композитора, которое А.И. Климовицкий назвал «диффузией жанров» [цит. по: 5, с. 14]. Так, например, среди клавирных сонат Д. Скарлатти есть сонаты-каприччо и сонаты-токкаты – активные, действенные, энергичные (K 13, K 39, K 458 и др.); сонаты-пляски, основанные на захватывающих, зажигательных, стремительных народных танцах – хоте, сальтарелле, жиге, форлане (K 6, K 15, K 21, K 26, K 39, K 96, K 400, K 422, K 458 и др.); сонаты-элегии – песенные, грустные, проникновенные и меланхолические (K 9, K 18, K 19, K 544 и др.); сонаты-пасторали – идиллические, спокойные и безмятежные (K 6, K 17, K 24, K 29, K 446, K 458 и др.); сонаты-бурлески – яркие, задорные, бравурные, остроумные (K 39, K 305, K 458, K 519 и др.); сонаты-фуги – для каждой фуги выбрано особое композиционное решение (K 58, K 161 «Кошачья фуга», K 417 и др.); сонаты-сюиты – каждая из сонат, а их всего тринадцать, состоит из нескольких (от двух до четырех) разделов, соответствующих отдельным частям танцевальной сюиты (K 78, K 89, K 90 и др.). Так, например, соната K 89 состоит из аллеманды, небольшой сарабанды (18 тактов) и жиги.

По мнению итальянской клавесинистки, музыковеда и педагога Э. Фадини, оригинальный клавирный стиль Д. Скарлатти складывался под влиянием нескольких ас-

пектов: испанской народной музыки, стилистических атрибутов европейской музыкальной культуры начала XVIII века – так называемого «галантного стиля» и прямо противоположной «немецкой чувствительности, сентиментальности», которые, в свою очередь, стали источником новаторских поисков композитора в области техники игры на клавесине (К 10, К 17, К 18). Э. Фадини подчёркивает, что «синтез «галантного» письма с его ярко выраженной гомофонно-гармонической структурой, простотой и доступностью тематизма, секвентностью и танцевальностью изложения, с «немецкой чувственностью и сентиментальностью» предоставляют исполнителю возможность максимального самовыражения» [7, с. 5].

Жанровое разнообразие обусловило появление нового стиля клавирной фактуры – особого, неповторимого клавирного музыкального языка, объединяющего гомофонно-гармоническую ткань внутри контрапунктического склада и новых выразительных средств, наиболее ярко подчёркивающих, с одной стороны, природу клавесина, с другой – позволяющих создать самобытный, богатый мир музыкально-художественных образов, подчинённых единому жанровому началу. Клавесин был предшественником фортепиано, имеющим щипковый механизм звукоизвлечения. При таком устройстве невозможно играть связно, т. е. legato, также невозможны постепенные динамические нарастания и спады громкости звука – crescendo и diminuendo. К этому нужно добавить значительно более узкий, нежели у фортепиано, диапазон. И всё же клавесин обладал великолепными качествами – jeu perle – жемчужно-рассыпчатая игра, отличающаяся особым блеском, филигранностью, лёгкостью и изяществом. Композиторы всячески пытались добиться непрерывности звучания, особой «интонационной текучести» [цит. по: 5, с. 81], чтобы продлить протяженность музыкальной ткани. О том, как барочный стиль был претворён в клавирной музыке, Д. Скарлатти писал немецкий музыковед и педагог В. Герстенберг: «"Чувство бесконечности", которое было присуще человеку Барокко, принимает у Скарлатти особое направление, а именно: подчиняет себе и использует все технические достижения» [цит. по: 5, с. 110]. Во многом этому служили и полифонические приё-

мы изложения: имитации, каноническое развёртывание, сложный контрапункт, прелюдийный, а также импровизационный типы музыкального развития.

Необычайные находки итальянского мастера реализовались и в области гармонического языка, ритмической организации, и особенно технических клавирных средств. Так, темпо-ритмическая устойчивость и чётко организованная акцентная ритмика диктуются жанрово-танцевальными нормами. Как уже упоминалось выше, испанская народная музыка во многом оказала влияние на клавирный стиль композитора. Д. Скарлатти в своих сонатах активно использует фригийский лад (натуральный лад минорного наклона, распространённый в античности и раннем средневековье), так характерный для испанской народной музыки, а также диссонансное звучание кластеров, которые имитировали специфику гитарного аккомпанемента, неожиданные модуляции в непараллельные тональности (К 225, К 400, К 442, К 468). Музыковед Т.Н. Ливанова в своём исследовании подчёркивает мысль, что композитор иногда цитировал «образцы народно-бытового искусства», используя народные мелодии, как источник яркого тематизма [5, с. 28], что было не традиционно и необычно для его времени.

Как указывалось, выше, чрезвычайно удивительные находки композитору удалось в области технических клавирных средств. По воспоминаниям современника Д. Скарлатти – ирландского органиста Т. Розенгрейва, виртуозность Скарлатти-клавесиниста «превосходила всякую степень совершенства» [цит. по: 5, с. 61]. Бесспорно, блистательное мастерство композитора, который сам был виртуозным клавесинистом и знал все тонкости, проявилось в создании оригинального арсенала блестящих технических клавирных средств – игра регистров, невиданные переключивания рук, скачки огромного размаха, впервые появившиеся именно у Д. Скарлатти, пассажи терциями, секстами, октавами, репетиционные повторения аккордов – аччакатуры (от ит. *acciascaga* – «вмятина») – оригинальная аккордовая орнаментика, свойственная итальянскому клавирному стилю, трели внутри сложнейших пассажей и ломаных аккордов. Весь этот комплекс технических приёмов,

безусловно, расширял возможности клавиесина, позволял композитору добиваться оркестровых эффектов, например, воспроизводить сигналы охотничьего рожка, звучание валторн или «перебор» струн на гитаре (К 77, К 225, К 305, К 380, К 400, К 442, К 468, К 477 и др.). Особый характер инструментальной фактуры сонат Д. Скарлатти сочетал в себе гармоничное единство художественной и технической составляющих, поскольку «техника ради техники» чужда великому мастеру. Именно этот аспект подчёркивает известный немецкий музыковед и педагог В. Герстенберг: «Скарлатти писал свою клавирную музыку, «исходя из инструмента и для инструмента. Одухотворённая музыка вызывается к жизни с помощью многообразной техники. В этом абсолютном самодовлеющем инструментальном великолепии Скарлатти раскрывается как дитя Нового времени» [цит. по: 5, с. 7–8].

Отрадно, что в XIX веке интерес к клавирному творчеству великого итальянского мастера начал возрождаться. Так, в 1839 году К. Черни было издано 200 сонат композитора – это была одна из фундаментальных публикаций. Публикация полного собрания клавирных сонат Д. Скарлатти продолжилась в первом десятилетии XX века. Так, в 1906 году итальянское издательство «Рикорди» опубликовало 11 томов сонат композитора под редакцией итальянского композитора, пианиста и музыковеда А. Лонго. В России сонаты Д. Скарлатти издавались под редакцией А.Б. Гольденвейзера, А.А. Николаева и И.А. Краинец. Характеристика вышеперечисленных редакций не входит в задачи нашего исследования, поскольку эта тема достаточно обширна и достойна глубокого анализа. Лишь заметим, что любая редакция авторского текста, обладающего стилисти-

ческой уникальностью, должна быть максимально объективна в своей интерпретации, а редактор, по словам И.А. Краинец, должен быть «исполнителем и музыковедом одновременно» [5, с. 6]. В последнее время в исполнительской практике возросло внимание к уртекстам клавирных сочинений Д. Скарлатти, как возможности для исполнителя освободиться от различных редакторских версий. Интерес представляют собранные в хронологическом порядке все сонаты Д. Скарлатти американским клавиесинистом и музыковедом Р. Киркпатриком. Сегодня сонаты Доменико Скарлатти считаются одними из самых оригинальных произведений, когда-либо написанных для клавишных инструментов.

Таким образом, клавирное творчество Доменико Скарлатти стоит особняком в историко-эволюционном ряду. Его новаторские воззрения в сфере становления сонатной формы и эволюции фортепианной техники, обусловленные вопросами композиционного построения клавирной сонаты как целостной музыкально-художественной конструкции и её технической реализации, в дальнейшем стали «точкой отсчёта» для последующего поколения композиторов. Клавирные произведения Д. Скарлатти, по праву вошедшие в сокровищницу мирового классического искусства, получили высокую оценку выдающихся музыкантов – Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Рубинштейна, К. Таузига, Б. Бартока и др. Блестящие интерпретаторы клавирных сонат Д. Скарлатти сыграли огромную роль в подлинном возрождении на концертной эстраде клавирных сонат Д. Скарлатти: М. Аргерих, В. Горовиц, Э. Гилельс, Н. Демиденко, Р. Киркпатрик, В. Ландовска, Д. Липатти, А. Микеланджели, М. Плетнёв, И. Погорелич и др.

Литература:

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 частях. Ч. 1 и 2 / А.Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1988. – 415 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
3. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2-х томах / Т.Н. Ливанова. – Т. 2. XVIII век. – Москва : Музыка, 1982. – 696 с. – Текст : непосредственный.
4. Мельникова, Н.И. Старинное клавирное исполнительство : учебное пособие / Н.И. Мельникова. – Магнитогорск, 2005. – 98 с. – Текст : непосредственный.
5. Краинец, И.А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю / И.А. Краинец. – Москва : Музыка, 1994. – 208 с. – Текст : непосредственный.

6. Розеншильд, К.К. История зарубежной музыки: до середины XVIII века / К.К. Розеншильд. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 1978. – 544 с. – Текст : непосредственный.

7. Фадини, Э. Предисловие к изданию 150 сонат Д. Скарлатти / Э. Фадини. – Текст : непосредственный. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 1985. – С. 5–7.

References:

1. Alekseev, A.D. Istoriya fortepiannogo iskusstva : uchebnik : v 3 cha-styakh. Ch. 1 i 2 / A.D. Alekseev. – 2-e izd., dop. – Moskva : Muzyka, 1988. – 415 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess / B.V. Asaf'ev. – Le-ningrad : Muzyka, 1971. – 376 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Livanova, T.N. Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda : v 2-kh tomakh / T.N. Livanova. – T. 2. XVIII vek. – Moskva : Muzyka, 1982. – 696 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Mel'nikova, N.I. Starinnoe klavirnoe ispolnitel'stvo : uchebnoe posobie / N.I. Mel'nikova. – Magnitogorsk, 2005. – 98 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Okrainets, I.A. Domeniko Skarlatti. Cherez instrumentalizm k stilyu / I.A. Okrainets. – Moskva : Muzyka, 1994. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Rozenshil'd, K.K. Istoriya zarubezhnoy muzyki: do serediny XVIII veka / K.K. Rozenshil'd. – Vyp. 1. – Moskva : Muzyka, 1978. – 544 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Fadini, E. Predislovie k izdaniyu 150 sonat D. Skarlatti / E. Fadi-ni. – Tekst : neposredstvennyy. – Vyp. 1. – Moskva : Muzyka, 1985. – S. 5–7.

Для цитирования: Трифонова, Г.С. Педагогика как творчество. Артур Фолленвейдер (1942–2016) – основатель и руководитель отделения керамики филиала ЧХУ в Коркино Челябинской области / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 40–51. – Библиогр.: с. 51 (8 назв.).

УДК 37 (075.8)+75.04

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

**ПЕДАГОГИКА КАК ТВОРЧЕСТВО.
АРТУР Фолленвейдер (1942–2016) – ОСНОВАТЕЛЬ И РУКОВОДИТЕЛЬ
ОТДЕЛЕНИЯ КЕРАМИКИ ФИЛИАЛА ЧХУ В ГОРОДЕ КОРКИНО ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ**

Аннотация. В статье через призму творчества в искусстве и в художественной педагогике анализируется опыт многогранной деятельности харизматической личности уральского художника А.Г. Фолленвейдера, разделившего драматические этапы истории нашего отечества и народа в XX–XXI вв. и принявшего на себя главную созидательную миссию – быть художником и художником-педагогом.

Ключевые слова: художественное образование на Южном Урале последнего десятилетия XX – первого десятилетия XXI вв.; школьная и студийная художественная педагогика; феномен личности художника-педагога; авторская программа ступеней художественного образования «школа–училище–вуз» А. Фолленвейдера.

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

**PEDAGOGY AS CREATIVITY.
ARTHUR FOLLENWEIDER (1942–2016) – FOUNDER AND HEAD
OF THE CERAMICS DEPARTMENT OF THE BRANCH OF THE CHELYABINSK ART SCHOOL
IN THE CITY OF KORKINO, CHELYABINSK REGION**

Annotation. Through the prism of creativity in art and in art pedagogy, the article analyzes the experience of the multifaceted activity of the charismatic personality of the Ural artist A.G. Follenweider, who divided the dramatic stages of the history of our fatherland and people in the XX–XXI centuries and assumed the main creative mission – to be an artist and an artist-teacher.

Keywords: art education in the Southern Urals of the last decade of the 20th – first decade of the 21st centuries; school and studio art pedagogy; the phenomenon of the personality of the artist-teacher; the author's program of stages of art education «school–college–university» A. Follenweider.

История преподавания художественных дисциплин на Южном Урале и в его центре Челябинске в начальном, среднем и высшем звеньях образования – в школах, училищах и гимназиях – насчитывает уже второе столетие [3]. В 2021 году исполнилось 45 лет со дня основания в Челябинске первого специализированного художественного училища (1976 год).

История – движение во времени.

В 2013 году на основе Челябинского художественного училища был открыт факультет изобразительного искусства высшего художественного образования, который вошел в Южно-Уральский институт искусств имени П.И. Чайковского.

Среди педагогов художественного училища и факультета изобразительного искусства института искусств – художники, представители различных отечественных школ, столичных и региональных: академических художественных институтов имени И.Е. Репина (С.-Петербург), имени В.И. Сурикова (Москва); Художественно-промышленных академий барона А. Штиглица (Санкт-Петербург) и Строгановской в Москве; выпускники художественно-графических факультетов Магнитогорского и Нижнетагильского педагогических вузов.

Важной отличительной чертой современного регионального художественного образования является выстраивание последовательной поступенности образовательной модели: детские студии и художественные школы, специальное художественное образование среднего звена; наконец, высшая ступень художественного образования. В выявлении и привлечении к обучению изобразительному искусству выстраиваются две взаимодействующих друг с другом человеческих составляющих: учитель и ученики. Развитие культуры и образования внутри региона вовлекает и активизирует города – большие и малые и поселки. При нарастающем процессе открытия детских школ искусств и художественных студий усиливается потребность в образованных профессиональных художниках-педагогах, чаще всего своими талантами и профессионализмом включающихся в разнообразные виды художественной деятельности на местах. Так образуется художественная среда со всеми присущими ей чертами, функциями и качеством: объединения и клубы худож-

ников, мастерские монументально-декоративного искусства и дизайна; проектирования в области пространственных искусств и их синтеза. Развивается выставочная деятельность, коллекционирование частное и государственное, что создает основы для открытия художественных музеев на местах.

Это краткое обозначение последовательности развития пространственных искусств в регионе, являющегося следствием совместной образовательной и творческой деятельности художников, художников-педагогов и учеников, пополняющих творческие ресурсы региона и обеспечивающих развитие и движение искусства в стране в целом, предполагает прежде всего высокий творческий и педагогический потенциал художников, входящих в сферу педагогики, которая в искусстве предстает как бескорыстное жертвование во имя следующих поколений и будущего искусства – неслучайно символом воспитания и образования выбран пеликан, жертвенно вскармливающий собственной кровью и плотью своих птенцов, расклевывающих его грудь.

Очевидно, что в педагогике огромное значение имеет личность учителя, ее нравственные характеристики, мировоззрение, гуманизм, внимание, чуткость к ученику, его индивидуальности, понимание его потенциала, способности развивать и видеть далекую перспективу в воспитании и образовании личности будущего художника. Встреча учителя и ученика – необычайно важное событие в их судьбах и вообще в искусстве. Огромное значение имеет общая настроенность на результат векторов обучения и творчества.

Объектом наших размышлений в данном тексте стал педагог и художник Артур Фолленвейдер (1942–2016), творчески разносторонняя талантливая личность, человек сложной драматической судьбы, подлинный культурный герой своего ареала – небольшого шахтерского города Коркино Челябинской области, который вписывается в круг южноуральских горных городов и поселков, где на основе богатых полезными ископаемыми уральских недр развилась горнодобывающая промышленность.

Немец по национальности, происшедший из семьи потомственных учителей, родившийся в Казахстане в период Великой Отечественной войны во время высылки его

родителей из Крыма, получивший среднее техническое образование, отслуживший в Советской армии в летных войсках (1962–1965), работавший в школе-интернате для сирот и беспризорных детей в Свердловске и занимавшийся кружковой и студийной работой с юными художниками, Артур Гильдебуртович Фолленвейдер вел курсы художников-оформителей в Коркино. Учился в Казахстане в педагогическом институте, затем в Свердловском пединституте. Работал на Свердловской киностудии в анимационном кино (с известным художником-графиком В.М. Воловичем). С женой Нелли Германовой – горным инженером, окончившей Уральский горный институт, Артур Гильдебуртович Фолленвейдер в 1968-м поселился в Коркино, где работал художником на заводе шахтной крепи и других рекламных предприятиях. Заочно учился и окончил в 1972-м живописно-педагогическое отделение Нижнетагильского педагогического института у педагогов М.П. Крамского, С.М. Крашенинникова, Л.И. Перевалова. Преподавал в Коркино художественные дисциплины в средних учебных заведениях художников-оформителей [4, с. 12].

С конца 1960-х по 1990-е занимался рекламой и оформительской работой в Коркино, участвовал в городских выставках, являлся одним из организаторов клуба художников и выставочной деятельности в городе Коркино, добившись совместными с художниками и городской властью усилиями открытия городского выставочного зала.

В 1970-е – 1980-е осуществил туристскую поездку во Францию и Португалию; восхождение на Памир и Кавказ.

Последнее двадцатилетие жизни А. Фолленвейдера в России связано со стационарной педагогической деятельностью: он был инициатором в 1989 году открытия в Коркинской городской детской школе искусств художественного отделения, преподавателем и заведующим отделением.

В 1998-м на базе художественного отделения детской школы искусств был открыт филиал Челябинского художественного училища – отделение керамики. А.Г. Фолленвейдер преподавал рисунок и композицию в Коркинском филиале ЧХУ (1998–2007) [4, с. 11–15].

Многогранная личность Артура Фолленвейдера нашла выражение в равной степени в творчестве, в художественной педа-

гогике и передаче опыта своим современникам разных поколений, в организаторской деятельности культурной и художественной жизни города шахтеров, в разработке и утверждении архитектурной планировки города, в проектировании и создании на главной площади Коркино новогодних снежных городков. Декоративно-символическая и метафорическая стилистика его живописи и рисунка выросла на опыте мастеров XX века и старых европейских мастеров. Он состоялся как личность, вкладывающая себя в самые разные виды созидательной деятельности, относившийся с любовью и уважением к согражданам, к коллегам и детям-ученикам. Его бывшие ученики разнесли имя своего учителя в разные концы России и земного шара.

В творчестве Фолленвейдера мы находим современный пейзаж – уголки города Коркино и символические терриконы шахт; групповые сцены с образами современников 1970–1990-х гг.: «Тополиный пух», «Остановка», «Маски», «Перестройка». В этих картинах – острое чувство современности, узнаваемые лица современников. Многие выдающиеся личности города запечатлены в галерее его мастерски образных портретов: врач-психиатр В. Попов – портрет, запечатлевший глубину личности нашего современника, участника афганской войны; более ранний его же графический портрет – музыканта ВИА, рокера, автора стихов и музыки; портреты художников Ю. Ращектаева, М. Зарипова, А. Колмогорова, автопортреты разных лет; портрет Е. Разудалова – врача, создателя и режиссера городского театра «Перспектив горняков», сценариста, художника по костюмам к спектаклям и декоратора – в одном лице. Портреты людей труда – геологов, экскаваторщиков Коркинского открытого угольного бассейна, героических участников Великой Отечественной войны, коллег-педагогов, друзей, семейные портреты... У коркинцев есть основания гордиться своим портретистом – он их обессмертил.

Мир художника Артура Фолленвейдера вмещает в себя образы «прорабов духа» – писателей, музыкантов, поэтов-бардов, несших в сознание и души современников веру в правду и искренность, своим творчеством встававших во весь рост против лжи и фальши на стадионах перед зрителями, жаждавшими откровений. Размышляя с карандашом и кистью в руке, Артур Фоллен-

вейдер вступал в диалог с С. Есениным и Пикассо, Тулуз-Лотреком и В. Шукшиным, В. Высоцким и В. Распутиным, И. Тальковым. Судьбы истории, России, человеческая жизнь, бренность и вечность в образах храмов и айсбергов художник стремился объять мыслью и отразить в пластической форме и образе. Почетный гражданин города Коркино, заслуженный работник культуры, Артур Фолленвейдер создал символическую эмблематику – флаг и герб города Коркино, точно отобразив выразительные знаки: на угольно-черном фоне, который одновременно означает и темную бесконечность космического пространства – золотые звезды и нежно колышущаяся ветвь папоротника, спрессованная в уголь толщиной миллионов лет в Уральских горах.

Современники-коркинцы называли его «камертоном» их жизни, «королем Артуром» и «Пушкиным нашего города». Скольких людей он спас, протянув им в трудную минуту свою верную дружескую царственную руку (вспомним песню Б. Окуджавы), художник-философ, педагог и гражданин.

К своей педагогической деятельности он относился в той же степени творчески, как и к работе над своими авторскими рисунками, живописью и керамикой. О глубоком интересе к людям – духовной составляющей его педагогики – в книге об А.Г. Фолленвейдере вспоминает Э.А. Буреш, учитель русского языка и литературы – ее тройной портрет на едином холсте художник назвал «Учитель словесности» [4, с. 241].

Не порывая смолоду в течение своей жизни с педагогикой, в последние десятилетия Артур Фолленвейдер занимается воспитанием и обучением детей и молодежи очень плотно. Этому способствовало создание в Коркино городской школы искусств на базе музыкальной школы, открывшейся в 1947 г., т.е. через пять лет после основания города; открытие на базе школы искусств художественного отделения в 1989 г. и затем создание филиала Челябинского художественного училища с отделением художественной керамики в 1998 г.

Сложившийся художник, участник городских, областных, зональных, всесоюзных и международных выставок, имеющий за плечами стаж работы художника-монументалиста в Коркинском отделении Челябинских творческо-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР, Артур

Гильдебуртович вспоминал об этапах педагогической работы в Коркино в интервью в газете «Горняцкая правда»: «Директор бывшей музыкальной школы № 1 Татьяна Владимировна Поликарпова объединила нас, художников, одной идеей: создать художественное отделение школы, которое бы специализировалось на возрождении керамического промысла. Мы начали разработку программ и методик, которые предшествовали процессу обучения. Начали с одного класса. «Тянули» его вдвоем с Александром Вениаминовичем Колмогоровым, у которого к тому времени был уже богатый опыт работы в области керамики».

Директор школы искусств Т.В. Поликарпова пояснила, что «Фолленвейдер задал вектор развития художественного отделения» [1].

Дочь художника Инна, которую отец-художник увлек искусством и педагогикой, окончила школу искусств, получила затем высшее художественно-педагогическое образование в Магнитогорском пединституте и вернулась в родную школу педагогом уже на отделение художественной керамики Коркинского филиала ЧХУ. Работая рядом с отцом, художником-педагогом и руководителем отделения, Инна Артуровна все более заинтересовывалась и углублялась под его руководством в принципы, задачи и цели художественной педагогики. До отъезда Фолленвейдеров в Германию на постоянное местожительство Инна была соратником своего отца; по просьбе автора этой статьи она сформулировала характер деятельности и отношение Артура Гильдебуртовича к выдвинутому времени и потребностям развития культуры и искусства задачам в области художественной педагогики [8].

Он был генератором идей, руководителем и координатором всего, что происходило на художественном отделении и в художественной жизни города Коркино. Был предан своему делу и увлекал своими идеями всё большее число людей. Мыслил глобально, действовал локально. Обдумывал все до мелочей, любил то, что он делает.

В основу художественного отделения школы искусств легла идея многоступенчатого образования, разработанная им:

1-я ступень – подготовительное дошкольное эстетическое отделение (дети 5–6 лет);

2-я ступень – художественное отделение. Начальное звено – 1–4 классы; среднее и старшее звено – 5–11 классы.

Педагогический коллектив художественного отделения пополнялся. Без прекрасных специалистов – художников-керамистов, приглашенных в школу Артуром Гильдебуртовичем: А.В. Колмогоров, Л.В. Угрюмов, Н.И. Потапов, пришедших в школу с керамического производства – цеха кирпичного завода г. Коркино, без их усилий по планированию, монтажу необходимого оборудования, подбору глины – сырьевой базы, имевшейся в окрестностях Коркино, без всего этого перечисленного необходимого комплекса художественное отделение школы вряд ли смогло развивать направление художественной керамики.

Количество классов на художественном отделении росло. Ученики показывали хорошие результаты. Школа стала экспериментальной методической зональной площадкой. Педагоги художественного отделения проводили семинары и открытые уроки для педагогов школ искусств области. Решился вопрос с выставочным залом в городе, который был включен в структуру школы искусств. А.Г. Фолленвейдер был инициатором его открытия.

В статье «Обитель художников» А.Г. Фолленвейдер обрисовал предпосылки его открытия и значение прежде всего в воспитании юных художников: «Многочисленные выставки творчества наших городских художников сформулировали необходимость создания в городе собственного экспонента. Вопрос стоял, и нас услышали. Заведующая отделом культуры Т.В. Власкина вынесла этот вопрос на обсуждение. Глава города В.И. Марченков сказал: «Да». Вот так и появился в Коркино выставочный зал, за что мы благодарны. Этот зал – не «пустая единица», а работает в полную нагрузку, потому что принимает очень серьезные выставки городского, областного, республиканского и международного уровней».

Отчетные выставки учащихся художественного отделения регулярно разворачивались «на город».

Из программы А.Г. Фолленвейдера по рисунку «Видеть и понимать»: «Посещение выставок в выставочном зале стало хорошей традицией некоего обучающего момента и для преподавателей, и для учеников, ибо возможность видеть свежую живую

работу художника дает толчок для дальнейшего обучения. Отчетные выставки ребят художественного отделения <...> стимулируют их творческое начало и подводят итог очередному этапу обучения».

А.Г. Фолленвейдер видел необходимость развития художественного отделения в Коркино как путь к последовательному профессиональному художественному образованию в юном возрасте в стенах школы искусств. Ставил высокие критерии соответствия преподавателей школы, обдумывал ступени обучения, начальные предпрофессионального художественного обучения и последующие.

3-й ступенью программы обучения он видел профессиональное образование в художественного училище, 4-й ступенью – высшее художественное образование (велись переговоры с художественно-графическим факультетом Магнитогорского государственного педагогического института). Вследствие реструктуризации высшей школы и в т. ч. МГПИ планы о 4-й ступени не удалось осуществить.

Однако в Коркино сложилась очень благоприятная атмосфера, культурно-художественная общественность видела перспективы художественного образования для роста молодежи в Коркинском регионе. Директор школы искусств Т.В. Поликарпова вспоминает: «После девяти лет работы художественного отделения школы искусств г. Коркино возникла идея создания училища, т. к. материальная база уже была (было передано школе искусств здание бывшего горкома партии). С этой идеей мы обратились к руководству Челябинского художественного училища, затем в министерство. И вопрос решился достаточно быстро. В 1998-м на базе нашей школы искусств открыли филиал училища с отделением художественной керамики» [6].

Таким образом, согласно программе Фолленвейдера, вступил в действие 3-й этап многоступенчатого художественного образования, а именно – обучение профессии художника декоративно-прикладного искусства. Задуманное осуществилось. И уже теперь в институте искусств имени П.И. Чайковского в Челябинске работают ученики Коркинской школы Артура Фолленвейдера Д. Костылев и П. Пахаруков, выпускник Красноярского государственного художественного института.

В Коркинском филиале ЧХУ педагогические курсы распределились между педагогами следующим образом:

А.Г. Фолленвейдер – рисунок, композиция;

А.В. Колмогоров – искусство и мастерство керамики;

Л.В. Угрюмов – черчение и технология керамики;

Н.И. Потапов – живопись;

Д.В. Костылев – скульптура;

И.А. Максимовских-Фолленвейдер – народный орнамент и декоративная композиция.

На факультете царила дружелюбная, почти семейная атмосфера. В маленьких группах работали выпускники Коркинской школы искусств – не покидая стен школы и родного города, они просто перешли на новый этап обучения. Взаимопонимание студентов и преподавателей было практически идеальным, что позволяло углубить процесс усвоения дисциплин и усилить творческие подходы к решению заданий. Иногородние студенты естественно вписывались в творческую рабочую атмосферу. Педагоги и студенты допоздна работали в училище: готовили глину для занятий, работали на гончарном круге над учебными постанковками, композициями, готовились к просмотрам и дипломным работам. Дипломные работы – керамические светильники, каминные, парковая и садовая скульптура, фонтаны, вазы – серьезные трудоемкие технологически и художественно-образные предметы оценивались государственной комиссией Челябинского художественного училища «хорошо» и «отлично».

Факультет художественной керамики в Коркино просуществовал до 2007 г. За это время было выпущено 25 специалистов, 16 из которых продолжали профильное обучение в высшей школе [7; 8].

Благодаря памяти учеников и дочери Инны Фолленвейдер, ученицы и позже коллеги в Детской школе искусств и на отделении художественной керамики филиала ЧХУ, а также публикациям коркинской газеты «Горняцкая правда», посвященных А. Фолленвейдеру, его школе и ученикам, мы можем вывести некий **кодекс художника-педагога Артура Фолленвейдера:**

– «Обязан творить, чтобы поделиться со зрителями своими мыслями и тревогами,

поделиться с друзьями, которые в тебя поверили» [6];

– «Рано или поздно – все равно надо свой опыт и мастерство передавать. Лучше, если это будут дети» [1];

– «Я люблю работать с детьми. Они не врут. Хочется того же и в жизни взрослых» [2];

– «Надо уметь понравиться ребенку, открывать перед ним двери в мир искусства. А дальше маленький человек пойдет сам. Открывайте двери!» [5].

За годы работы у А.Г. Фолленвейдера выработалось педагогическое чутье, которое определяло подход к каждому отдельному ученику в каждой конкретной учебной ситуации. Чутье его не подводило.

Он считал, что в контакте учителя и ученика готовых рецептов нет. Отношения находятся в постоянном развитии, значит, и подход должен меняться.

Знал, когда нужно отпустить ситуацию – дать ученику возможность самостоятельно поработать, и помочь, когда он нуждается в помощи для дальнейшего ведения работы. Баланс непосредственного контакта учителя и ученика и дистанции способствует успешному процессу обучения.

Обращаясь к ученикам, словесно точно формулировал задачи, которые ставил перед ними как педагог. Говорил коротко, емко, что очень важно в объяснении урока и постановке задач. С каждой возрастной группой говорил по-разному: на языке ребенка, подростка, молодого человека и взрослого. При длительных работах и постановках следил за переключениями в течение урока, чтобы снять усталость и напряжение и обеспечить возвращение свежести восприятия.

Очень важно начало урока – приветствие. Старался каждый раз по-новому поприветствовать учеников. Ощущение новизны, которое он приносил в класс, делало его неожиданным и интересным для учеников, служило примером для подражания и развивало вариативное творческое мышление.

Мотивировал ученика похвалой и оценкой. Мог зависеть оценку ученику, поощряя его таким образом за усилия в работе над композицией или постановкой. Так повышал КПД ученика – коэффициент полезного действия.

Принятие каждого ученика, внимательное и трепетное отношение к каждому ученику, ответственность учителя перед

учеником за переданные знания и умения и благодарность за доверие обучать и сопровождать молодого человека какой-то период его жизни – деятельный принцип художника-педагога А.Г. Фолленвейдера [7; 8].

Об авторской программе А.Г. Фолленвейдера для художественного отделения Коркинской городской школы искусств по обучению рисунку «Видеть и понимать» [7]. В пояснительной записке к программе по рисунку для школы искусств «Видеть и понимать» А.Г. Фолленвейдер обобщил мысли и опыт современной педагогики и собственные наработки.

«Цель программы по рисунку «Видеть и понимать» – воспитание учащегося-художника, умеющего видеть, понимать, анализировать окружающую его действительность.

Вызывает сомнение смелое вторжение ученых в систему образования. «Зануучивается» процесс обучения, создаваемый веками передовыми педагогами, подвергаются ревизии основополагающие догмы... Ничего принципиально нового на этом пути быть не должно. Передача понимания, знания и умения педагога ученику должна проходить не на фоне сомнительных технологий и инноваций, а путем длительного каждодневного сопровождения ученика от «незнайки» до уровня понимающего ученика. Этот метод проверен и доказал своё право на существование.

Система обучения многократно пересматривалась в попытке найти новое рациональное зерно в этом процессе, но, тем не менее, основополагающие догмы должны быть святыми: переход количественных изменений в качественные».

Логика постепенных шагов «от простого к сложному» дает ученику уверенность в том, что, постигая предмет (речь идет о рисунке), он совершенствует свои знания, накапливая умения и навыки и приближается к истине».

О наглядных пособиях. Преподавание ведется на фоне работ студентов художественного училища, отобранных в методический фонд в качестве образцов исполнительского мастерства, пригодных для иллюстрирования определенных моментов при прохождении того или иного материала...

Для более конкретных случаев (например, при анализе сложной формы) преподаватель изготавливает методическое пособие, необходимое для более глубокого

усвоения материала, и, демонстрируя его, добивается лучшего понимания.

Если необходимо, чтобы ученик «понял глазами», учитель просит ученика перенести в свой альбом то, что он рисует на доске, объясняя изображение словами.

Взрослея, ученик уже задумывается над тем, что может передать (нарисовать) своё внутреннее состояние, сложные жизненные коллизии. На этом этапе ученику нельзя мешать, надо просто сопровождать его творческий процесс, ненавязчиво помогая ему, и если тактичен педагог, который анализирует свои шаги по воспитанию и обучению ученика, то логика обучения даст ожидаемый результат.

Об оценке труда ученика. Оценка работы ученика настолько объективна, насколько же и субъективна.

Педагог видит участие или неучастие каждого ученика в работе и может это оценить сразу, обсуждая результат урока, а для себя поставить промежуточный балл этому или другому ученику. Окончательную оценку своей работы ученик получает по завершении данной темы или постановки. В конце четверти ученик получит еще и оценку своего труда на общем просмотре работ группы, где можно достаточно объективно оценить каждого ученика (абсолютно объективно учащегося оценить невозможно, какие бы критерии оценочной деятельности ни были разработаны).

В конце полугодия проводится общий разбор работ, выполненных всеми учащимися за полугодие. Оценка выставляется коллегиально, выводится общий балл, который отражает истинное положение вещей.

Опыт педагогической работы А.Г. Фолленвейдер применил в Германии, куда переселился с семьей в 2009 году на историческую родину его предков, и с успехом применил его там в работе с детьми и взрослыми.

Выпускники Коркинской детской школы искусств и отделения художественной керамики Челябинского художественного училища продолжили путь в искусстве – ученики Фолленвейдера и его коллег – коллектива художников-педагогов работают в разных видах современного и традиционного искусства, ведут педагогическую работу в родном Коркино, в вузах Челябинска, живут и работают в разных странах мира. Строй мыслей и образ действий, общение с любимым и уважаемым педагогом А.Г. Фоллен-

вейдером, его личность – по-прежнему, как и в школьные годы, – путеводная звезда в их жизни, в искусстве и творчестве.

В здании детской школы искусств и факультета керамики ЧХУ в Коркино осталось сотворенное в 1997 году по эскизам А. Фолленвейдера, учеников школы и педагогов по керамике А.В. Колмогорова, Л.В. Угрюмова, Н.И. Потапова огромное керамическое панно «Древо Жизни – Древо Искусства» (примерно 500x500 см) – плод коллективного творчества педагогов и учеников, исполненное с любовью и памятью о золотом веке искусства в Коркино и Коркинской художественной школы, прочно связанное с

именем, творчеством и обширной созидательной деятельностью харизматической личности художника-педагога Артура Гильдебуртовича Фолленвейдера.

В своем творчестве и воспитании будущих художников А.Г. Фолленвейдер создал чудесный сплав педагогики с живым творческим процессом, который рождался в общении учителя и ученика. Эти творческие взаимоотношения меняли сам воздух и строй жизни южноуральского шахтерского городка.

Этот драгоценный опыт не может быть потерян; он нуждается в изучении, сохранении и продолжении...



Артур Фолленвейдер. Студенческие годы. Фото



Педагоги А. Фолленвейдер, А. Колмогоров, Д. Костылев со студентами Коркинского филиала ЧХУ. Фото



Обсуждение выставки работ коркинских художников в кинотеатре. В.В. Бубнов, В. Крупко, А. Фолленвейдер, Н. Мурдасов. Коркино. Фото



Коркинская школа искусств. На просмотре работ учеников. Фото



А. Фолленвейдер в мастерской Детской школы искусств. Коркино. Фото



Городской конкурс рисунка на асфальте. Мэр города В. Марченков, председатель жюри А. Фолленвейдер. Коркино. Фото



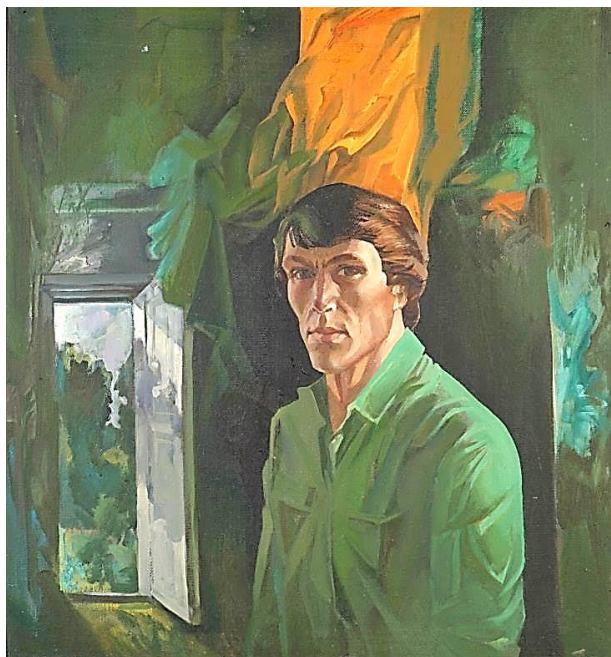
Коллективная работа учащихся и педагогов Детской школы искусств «Древо Жизни – Древо Искусства». Панно. Керамика. 500х500. Коркино, Детская школа искусств. Автор объединенной композиции А.Г. Фолленвейдер. Перевод в материал – А.В. Колмогоров, Н.И. Потапов, Л.В. Угрюмов



Выпуск из Челябинского художественного училища. Педагоги и студенты. А. Фолленвейдер в центре. Челябинск. Фото



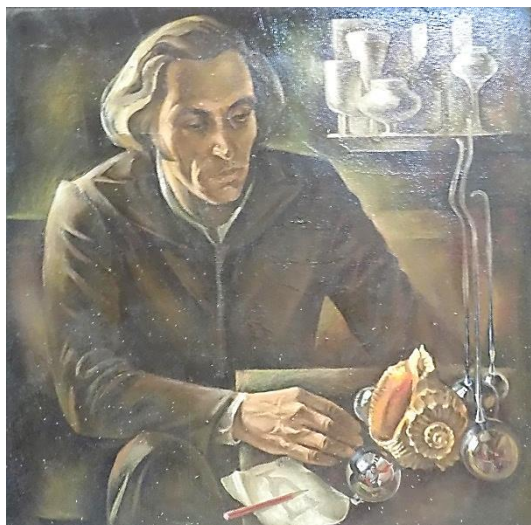
А. Фолленвейдер. «На этюды. Художник и дети». 1971. Холст, масло. 85х99,5. В собрании А.В. Колмогорова, Коркино



А. Фолленвейдер. «Автопортрет с открытой дверью». 1978. ДВП, масло. 90x85,2. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств (ЧГМИИ). Дар семьи Фолленвейдер



Флаг и герб г. Коркино.
Автор проекта А. Фолленвейдер. Фото.



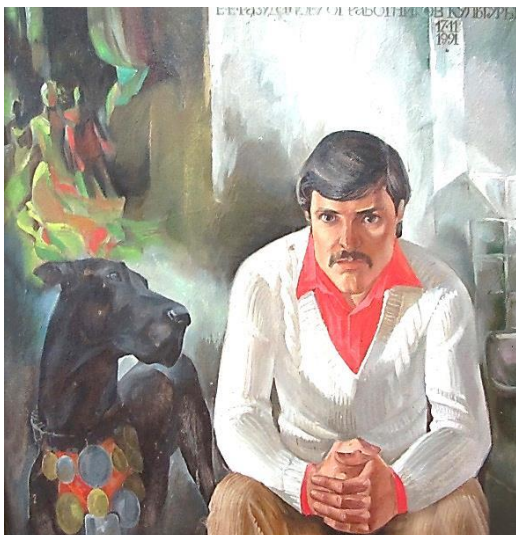
А. Фолленвейдер. Портрет художника Ю. Рацектаева.
1977. ДВП, масло. 79x79.
Собрание городской детской школы искусств, г. Коркино



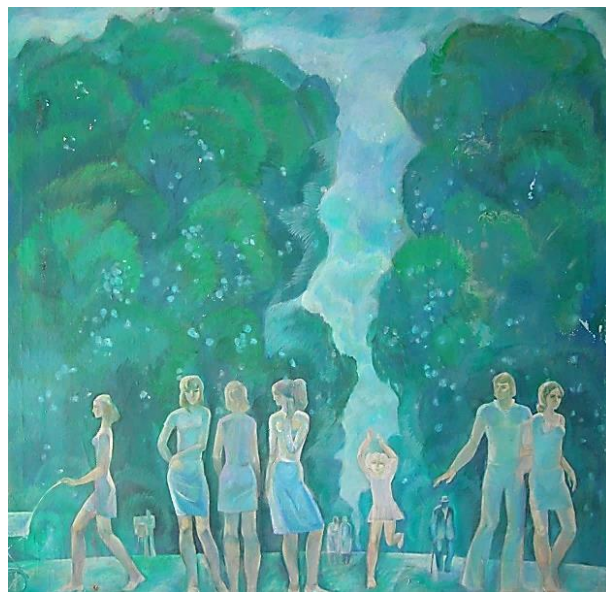
Детская школа искусств. На съемках картин
А.Г. Фолленвейдера для монографии о творчестве.
На мольберте картина «Семья». 1974. Холст, масло.
120,5x150,5. Собрание ЧГМИИ. Дар семьи Фолленвейдер.
На фото: Г.С. Трифонова, А.В. Колмогоров, В. Никитин,
С.И. Жатков. Коркино, 2017



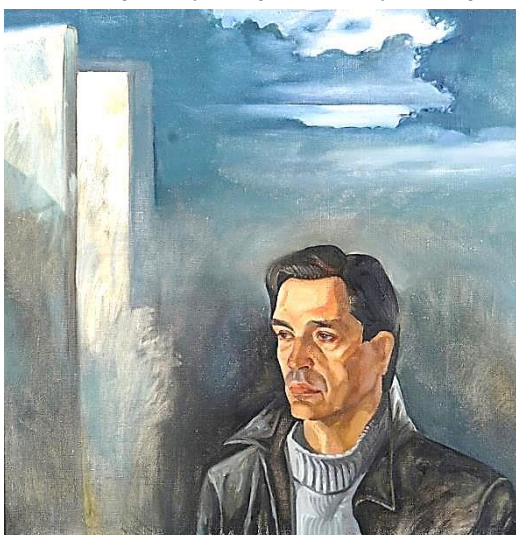
А. Фолленвейдер. Групповой портрет художников
города Коркино. Открытие клуба художников. 1977.
Холст, масло. 125x129.
Слева направо художники: Леонид Чиньков, Николай Мурдасов,
Миллят (Михаил) Зарипов, Александр Колмогоров,
Леонид Угрюмов, Артур Фолленвейдер, Владимир Пресняков,
Николай Потапов, Владимир Жувак, Игорь Харченко.
В собрании Выставочного зала г. Коркино



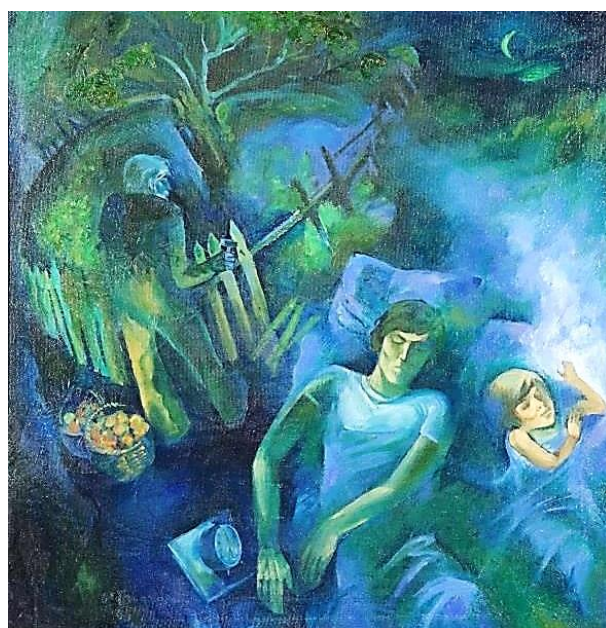
А. Фолленвейдер. Портрет врача Е. Разудалова, основателя молодежного театра «Проспект горняков». Холст, масло. 77,3x77,3. Собрание музея горного техникума, г. Коркино



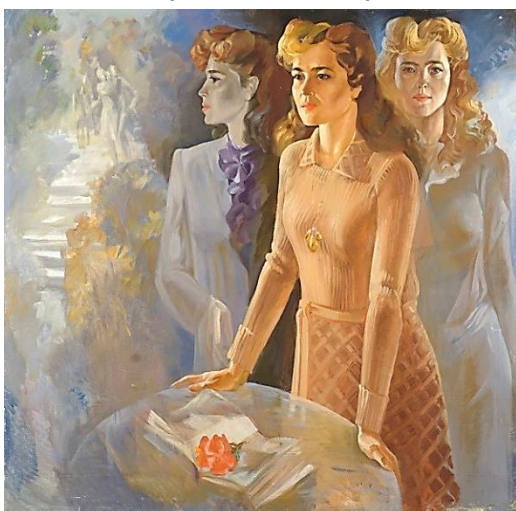
А. Фолленвейдер. «Тополиный пух». 1976. Холст, масло. 120x120. Детская школа искусств, Коркино



А. Фолленвейдер. Портрет врача-психиатра В. Попова. 1984. Холст, масло. 80x79,5. Собрание ЧГМИИ. Дар семьи Фолленвейдер



А. Фолленвейдер. «Сон». 1986. ДВП, масло. 86x80. Собрание ЧГМИИ



А. Фолленвейдер. «Учитель словесности». Тройной портрет Э.А. Буреш. 1982. Холст, масло. 98x98

Литература:

1. Ледова, М. Дорога к храму. Интервью с А. Фолленвейдером / М. Ледова. – Текст : непосредственный // Горняцкая правда. – Коркино Челябинской обл. – 1999. – 28 сентября.
2. Нежинская, С. Откликнувшийся на эпоху / С. Нежинская. – Текст : непосредственный // Горняцкая правда. – Коркино Челябинской обл. – 2016. – август.
3. Трифонова, Г.С. «Академия Русакова». Живописец Николай Афанасьевич Русаков (1888–1941) – продолжатель традиции русской школьной и студийной художественной педагогики в Челябинске / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2. – С. 44–58. – Библиогр.: с. 57 (10 назв.).
4. Трифонова, Г.С. Артур Фолленвейдер. Время искусства: книга о художнике / Г.С. Трифонова, И.А. Фолленвейдер ; авт. предисл. Г.М. Казакова ; пер. на нем. М. Заллер, Р. Гро. – Текст : непосредственный. – Челябинск : Креативная мастерская «ТЕТА», 2019. – 322 с. : цв. ил., фот.
5. Федосееenkova, Л. Откройте двери! Автор герба и флага города уезжает из страны / Л. Федосееenkova. – Текст : непосредственный // Горняцкая правда. – Коркино Челябинской обл. – 2009. – 23 сентября.
6. Фолленвейдер, А. Обитель художников / А. Фолленвейдер. – Текст : непосредственный // Горняцкая правда. – Коркино Челябинской обл. – 2006. – 4 марта.
7. Фолленвейдер, А. «Видеть и понимать». Авторская программа «Рисунок» для учащихся Коркинской детской школы искусств / А. Фолленвейдер. – Текст : непосредственный // Из архива дочери И.А. Фолленвейдер (г. Бопфинген, ФРГ).
8. Фолленвейдер, И. Письмо автору по электронной почте от 4.11.2020.

References:

1. Ledova, M. Doroga k khramu. Interv'yu s A. Follenveyderom / M. Ledova. – Tekst : neposredstvennyy // Gorn'yatskaya pravda. – Korkino Chelyabinskoy obl. – 1999. – 28 sentyabrya.
2. Nezhinskaya, S. Otkliknuvshiyasya na epokhu / S. Nezhinskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Gorn'yatskaya pravda. – Korkino Chelyabinskoy obl. – 2016. – avgust.
3. Trifonova, G.S. «Akademiya Rusakova». Zhivopisets Nikolay Afanas'evich Rusakov (1888–1941) – prodolzhatel' traditsii russkoy shkol'noy i studiynoy khudozhestvennoy pedagogiki v Chelyabinske / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvovoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2021. – № 2. – S. 44–58. – Bibliogr.: s. 57 (10 nazv.).
4. Trifonova, G.S. Artur Follenveyder. Vremya iskusstva: kniga o khudozhnike / G.S. Trifonova, I.A. Follenveyder ; avt. predisl. G.M. Kazakova ; per. na nem. M. Zaller, R. Gro. – Tekst : neposredstvennyy. – Chelyabinsk : Kreativnaya masterskaya «TETA», 2019. – 322 s. : tsv. il., fot.
5. Fedoseenkova, L. Otkroyte dveri! Avtor gerba i flaga goroda uezzhaet iz strany / L. Fedoseenkova. – Tekst : neposredstvennyy // Gorn'yatskaya pravda. – Korkino Chelyabinskoy obl. – 2009. – 23 sentyabrya.
6. Follenveyder, A. Obitel' khudozhnikov / A. Follenveyder. – Tekst : neposredstvennyy // Gorn'yatskaya pravda. – Korkino Chelyabinskoy obl. – 2006. – 4 marta.
7. Follenveyder, A. «Videt' i ponimat'». Avtorskaya programma «Risunok» dlya uchashchikhsya Korkinskoy detskoj shkoly iskusstv / A. Follenveyder. – Tekst : neposredstvennyy // Iz arkhiva docheri I.A. Follenveyder (g. Bopfingen, FRG).
8. Follenveyder, I. Pis'mo avtoru po elektronnoy pochte ot 4.11.2020.

РАЗДЕЛ 2

**МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ
И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

Для цитирования: Ильясова, Я.Р. Эстетические принципы художественных направлений «натурализм» и «веризм» в музыкальном театре второй половины XIX века / Я.Р. Ильясова, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 52–57. – Библиогр.: с. 57 (3 назв.).

УДК 781.6

Ильясова Яна Рамилевна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
ассистент-стажер по специальности 53.09.02 Искусство вокального исполнительства
E-mail: yano4ka.410@mail.ru

Россия, г. Челябинск,

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ
«НАТУРАЛИЗМ» И «ВЕРИЗМ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Аннотация. В статье анализируются основные тенденции, возникшие в художественной культуре Франции и Италии второй половины XIX века – «натурализм» и «веризм». Авторы рассматривают эстетические принципы направлений «натурализм» и «веризм» с точки зрения взаимодействия их идей, а также их влияния на обновление и модификацию традиционных структур и расширение стиливых границ оперного жанра.

Ключевые слова: «натурализм»; «веризм»; стиливые тенденции; музыкальный театр; эстетические принципы оперного жанра.

Yana Ilyasova,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Trainee Assistant, in Specialty 53.09.02 The art of vocal performance

E-mail: yano4ka.410@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Natalia Stepanova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

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

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

**AESTHETIC PRINCIPLES OF THE ARTISTIC TRENDS «NATURALISM» AND «VERISM»
IN THE MUSICAL THEATER OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY**

Annotation. The article analyzes the main trends that emerged in the artistic culture of France and Italy in the second half of the XIX century – «naturalism» and «verism». The author examines the aesthetic principles of the directions «naturalism» and «verism» from the point of view of the interaction of

their ideas, as well as their influence on the renewal and modification of traditional structures and the expansion of the stylistic boundaries of the opera genre.

Keywords: «naturalism»; «verism»; stylistic tendencies; musical theater; aesthetic principles of the opera genre.

В европейской художественной культуре второй половины XIX века сформировались новые течения, пришедшие на смену романтизму, и нашедшие свое воплощение в таких видах искусства, как литература, живопись, театр и музыка. Так, во Франции наибольшее распространение получило новое художественное течение – «натурализм», а в Италии оно получило название «веризм». Основные идейно-эстетические принципы, ставшие отправной точкой для появления в европейском искусстве новых эстетико-стилевых направлений, были провозглашены Эмилем Золя в его работах «Экспериментальный роман» (1880), «Романисты-натуралисты» (1881), «Натурализм в театре» (1881) и др. Он же являлся автором термина «натурализм» и идейным вдохновителем концептуальных идей данного художественного направления. Э. Золя как теоретик натуралистического движения в литературе был убежден, что общество устало от переизбытка в современной литературе «декорирования» действительности, делающего ее, с одной стороны, более привлекательной, с другой – отдаляющего ее от насущных, злободневных проблем современного общества. Это было обусловлено тем, что искусство романтизма преодолеvalo в этот период переломный, кризисный момент, уступая место реалистическим направлениям. Представители нового направления инициировали интенсивные творческие искания, делая первые нелегкие шаги на пути к реализму. Возможно, в связи с происходящими изменениями в художественной культуре Европы второй половины XIX века новое «натуралистическое» направление получило признание и успех, пусть и не на продолжительный период времени. Э. Золя утверждал, что писатель подобен ученому, следовательно, должен скрупулезно изучать и максимально объективно и достоверно отображать «социальную реальность». «Наш идеал, – писал он, – это правда и справедливость, <...> спор между закаляющей жестокостью правды и ублаживающей пошлостью лжи» [2, с. 239].

Философия натурализма, декларируемая Э. Золя, заключалась в том, что «художник имеет право копаться в глубинах человеческой природы, выворачивать ее наизнанку, интересоваться самыми малыми частностями, используя их для создания обширных картин жизни и поясняя ими как наши радости, так и наши невзгоды. Изучение действительности в принципе не может иметь предела, <...> жизнь сама срывает с себя все покровы и предстает во всей своей наготы» [2, с. 241]. Таким образом, французский «натурализм» второй половины XIX века (от фр. *naturalisme* – «природа», «естество») стал одним из направлений в литературе, изобразительном искусстве и особенно в драматическом театре, позволивших художнику отражать мир без табу, без прикрас и без ретуши – таким, какой он есть в действительности. Таким образом, усиление социальной составляющей изменило и сюжетный контекст – это сиюминутные иллюстраци-зарисовки, представляющие собой своеобразные «сценки с натуры»: уголок шумной, оживленной улицы, ребятня в убогом и нищем дворе, горячий спор в торговой лавке, бурные сцены в судебном зале, прачки и швеи за работой, неурядицы и стычки в городском транспорте и т. д. Следует сказать, что и художники, и писатели творили в едином сюжетном контексте, что позволяет говорить о жанровой и стилиевой идентичности их произведений. Подтверждением чему служат произведения художников Ж. Бастьен-Лепаж, Г. Курбе, Э. Фриан, А. Мауве и др. Можно сказать, что Э. Золя задал систему художественных координат авторского самовыражения не только художникам, но и своим литературным последователям – А. Доде, Г. Флоберу, братьям Э. и Ж. де Гонкур, И. Тэну, Г. де Мопассану: «Я бы стал умолять художника пощадить свой удивительный талант, свое чудесное дарование <...> гений его выиграет тем больше, чем реальнее будет содержание его произведений» [2, с. 272].

Эстетика итальянского «веризма» (от ит. *vero* – «истинный», «подлинный») резонансно продолжила идеи французского

«натурализма», обретя свой путь в новеллах и романах Дж. Верга, Л. Капуана и Д. Чамполи. Эти жанры составили основу итальянского литературного «веризма». Принципы литературного «натурализма», провозглашенные Э. Золя, такие, как изображение повседневного быта, психологических переживаний героев, внимание к заурядным и малопривлекательным сторонам жизни городской и сельской бедноты, легли в основу сюжетов и в изобразительном искусстве. Объективное и беспристрастное прочтение жизни со своих позиций представлено в произведениях художников веристского направления – Дж. Фаттори, С. Лега, Т. Синьрини, О. Боррани, В. Кабьянка, Дж. Аббати и др. Ключевые идейно-эстетические критерии художников и писателей-веристов были близки французскому натурализму – это, как указывалось выше, максимальная объективность и непредвзятость в изображении жизненных реалий современного общества. Таким образом, можно говорить о взаимообусловленности эстетико-стилевых принципов новых направлений в европейской художественной культуре второй половины XIX века.

Говоря об одноприродности эстетико-стилевых принципов «натурализма» и «веризма», рассмотрим их влияния на обновление и преобразование традиционных структур и расширение стилиевых границ оперного жанра. Интерес представляет взгляд Э. Золя как теоретика натуралистического движения на музыкальное искусство. Как раз музыкальное искусство в контексте «натурализма» Э. Золя не рассматривал, с одной стороны – ссылаясь на свою несведущность в области музыки, с другой – подчеркивая ее особую эмоционально-экспрессивную компоненту. Именно музыка, способная передавать тончайшие нюансы, градации и эмоциональные оттенки человеческих переживаний, послужила воссозданию не предметно-фактуальной, а чувственно-психологической стороны искусства, достоверно передающей, в первую очередь, «правду чувств» в контексте «правды жизни».

В искусствознании немало работ, посвященных анализу и осмыслению художественно-стилистических атрибутов направлений европейской художественной культуре второй половины XIX века – «натура-

лизм» и «веризм»: М.С. Друскина, В.Д. Конен, Т.Н. Ливановой, О.Е. Левашевой, Л.В. Кириллиной, В.Э. Фермана, В.В. Азаровой, Ю.В. Лобовой и др. Следует отметить, что мнение исследователей в изучении вопросов принципиального значения новых тенденций в эволюции оперного жанра второй половины XIX века, особенно «натурализма», неоднозначны, а порой, достаточно противоречивы.

Говоря о «музыкальном натурализме», чаще всего, упоминают имена двух композиторов – А. Брюно и Г. Шарпантье, творчество которых стало результатом поиска нового стиля в музыкально-драматическом искусстве в области сюжетной тематики, жанровой переориентации, социальной характеристики оперных персонажей, структуры драматургии, стилистических приемов, особенностей музыкального языка. Поиски композиторов-натуралистов укладываются в контекст высказывания Э. Золя, что «натурализм – это экспериментальный метод» [2, с. 254]. В связи с этим, художник-композитор находится в рамках задач натуралистического эксперимента – убрать театральные предрассудки и условности, чтобы приблизить сцену к реалиям жизни. При таком ограничении выработать свой индивидуальный композиторский почерк достаточно сложно, А. Брюно и Г. Шарпантье это удалось в полной мере. Натуралистическая эстетика нашла свое отражение в операх А. Брюно «Мечта» (1891), «Нападение на мельницу» (1893), «Мессидор» (1897), «Ураган» (1901), «Дитя-повелитель» (1903), большинство из которых написаны на сюжеты произведений Э. Золя, а также в операх Г. Шарпантье «Луиза» (1900) и «Жульен, или Жизнь поэта» (1913), которые автор называл «музыкальными романами». Появление новой оперы на сцене парижского музыкального театра стало значимым событием, которое вызвало живую реакцию современной публики. Именно музыка расширила границы натуралистического подхода, придав ей больший драматизм, выразительность, экспрессию, «надобыденность», пробуждая в слушателях благородные и возвышенные чувства. Даже учитывая тот факт, что оперные произведения композиторов-натуралистов не стали репертуарными (исключая французский оперный театр, где творения композиторов до сих пор современны и актуальны, остава-

ясь символом национального искусства), их творчество, бесспорно, заслуживает внимание музыковедов-исследователей, поскольку композиторы-натуралисты предприняли попытку обновления и реконструкции традиционных композиционно-драматургических структур оперного жанра.

Рассмотрим основные характерные черты, присущие жанру натуралистической оперы. В первую очередь новшества коснулись литературной основы оперного либретто. «На сцену нужно перенести и проанализировать правдивый и оригинальный уголок общества» – провозглашал Э. Золя. [2, с. 254], что повлекло за собой смену сюжета. Современная тематика сюжета соответствует культурным запросам времени – это тема города, окружающих его сельских окраин и их обитателями, относящихся к разным социальным слоям. Поэтому на музыкальной театральной сцене перед слушателем проходят и парижский район Монмартра с его художественной богемной атмосферой, и разноликая городская толпа, состоящая из рабочих, ремесленников, фабричных работников, гризеток, парижских мальчишек-курьеров, уличных торговцев, нищих и т.д. в операх «Луиза» и «Жульен, а также обстановка рыбацкого поселка, изображающая сцены из жизни рыбаков в опере «Ураган». Композиторы-натуралисты отказываются от поэтического либретто в пользу прозаического, обосновывая данный аспект тем, что в обычной жизни люди между собой не разговаривают на языке поэзии. Так, А. Брюно в своей статье «Стихи и проза» утверждает, что «проза была его главной вдохновительницей и средством обрисовки правдивых человеческих характеров» и, соответственно, используя прозаический текст, композитор получает неограниченную «свободу диалога, свободу непрерывного симфонического развития, свободу выразительности..., свободу полную, роскошную, окончательную» [1, с. 152].

Следующей характерной чертой натуралистической оперы являются особенности построения структурных компонентов драматургии оперного спектакля. Так, внутри бытового сюжета-канвы развиваются лирико-драматические события – это развертывание внутринне-психологических любовных коллизий в контексте обыденных жизненных реалий. Например, в опере «Мусси-

дор» – внутри драматических событий, разворачивающихся на горнодобывающем заводе, зарождаются любовные отношения между главными героями – Элен и Гийомом или в опере «Ураган» внутри жизни рыбацкого поселка развивается драматический конфликт любовного треугольника – соперничество двух родных сестер Марианны и Жанины, любящих Ричарда. Отсюда вытекает еще одна драматургическая составляющая – противопоставление контрастных женских образов. В той же опере «Ураган» образная антитеза – целеустремленная, сильная, страстная Марианна и кроткая, слабохарактерная, невзрачная Жанина. Подобную антитезу мы наблюдаем между Мими и Мюзеттой в опере композитора-вериста Дж. Пуччини «Богема».

Композиторы-натуралисты постепенно отказываются от традиционных оперных форм в пользу сквозного развития сценического действия с быстрой сменой сцен-событий, что обусловлено тесным взаимодействием вокальных и симфонических разделов. Новшества коснулись в первую очередь вокального языка, отличавшегося национальной самобытностью, в основу которого легли интонации городского бытового романса с присущими ему непосредственностью, общедоступностью и простой песенно-жанровых элементов. Также речитативно-декламационная сфера музыкального языка обогатилась интонациями близкими к разговорной речи. Композиторы отказались от активного использования развернутых арий-монологов в пользу выразительных, динамичных, мелодичных ариозо. Кроме того минимизировано применение в опере ансамблевых и хоровых номеров. Композиторы-натуралисты широко использовали систему лейтмотивов, для характеристики ключевых музыкально-драматургических линий. Интересы натуралистической оперной эстетики, как упоминалось выше, выступали за реальность, правдоподобность и достоверность музыкально-изобразительного языка, что требовало от композиторов особой демократичности использования музыкальных средств. Это нашло свою яркую реализацию в элементах звукоподражания в таких операх, как «Дитя-повелитель», «Луиза» и «Жизнь поэта», воссоздающие звуки большого города с его буднями и праздниками, изображающие

интонации возгласов, смеха, шума гуляющей толпы.

Таким образом, французский натурализм в лице Г. Шарпантье и А. Брюно, продемонстрировал попытку расширить возможности национального музыкального театра, представив слушателю современную музыкальную драму на актуальный сюжет, что позволило привлечь в оперный театр широкие народные массы. Интересно отметить, что демократизм проявлялся не только в творчестве композиторов-натуралистов, которые пытались создать оперу, «обращенную ко всем социальным слоям», но и в их поступках [3, с. 27]. Так на премьеру оперы «Луиза», состоявшейся 30 апреля 1900 года, по просьбе автора Г. Шарпантье, четыреста мест были отданы парижским работницам, каждая из которых могла узнать в героине себя. Поскольку существенной характеристикой искусства является его способность выражать и преображать чувственно-эмоциональный мир человека, вызывать сопереживание, влиять на его душевный мир, то можно говорить о претворении в жизнь композиторами-натуралистами высокой просветительской миссии.

Некоторые исследователи высказывают мысль, что «натурализм» на французской оперной сцене, в отличие от итальянского «веризма», не сложился как целостное стилистическое явление» [3, с. 6]. Однако, именно французский «натурализм» положил начало новым тенденциям в итальянском музыкальном театре. Музыкальный «веризм» представлен главным образом оперным творчеством П. Масканьи, Р. Леонкавалло и отчасти Дж. Пуччини. Первыми образцами веристской оперы являются «Сельская честь» П. Масканьи (1890) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892). Веристские тенденции очевидно проявились и в оперном творчестве Дж. Пуччини – «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Чио-Чио-сан» (1904), «Девушка с Запада» (1910). Бесспорно, веристские оперы составили славу оперного театра Италии.

Драматургия веристских опер во многом сближается с натуралистической – в обеих господствуют острые драматические коллизии, происходящие в повседневной жизни людей. Однако характерные для литературных источников социальные аспек-

ты реализуются в творчестве композиторов-веристов достаточно редко, при этом, «каждый из композиторов творил собственную историю на оперной сцене» [3, с. 17]. Новым для итальянской оперы, как и французской, стало обращение композиторов к современным темам, изображающим жизнь и быт простых людей – бедных горожан, сельских жителей, студентов, представителей творческой интеллигенции. Текст оперного либретто также оставался прозаическим. Однако следует отметить, что итальянский оперный «веризм» предложил свой подход к интерпретации музыкального натурализма, создав на его основе жанр «веристской музыкальной драмы». Исследователь Ю.В. Лобова определяет несколько существенных черт веристской оперы, отличающих ее от натуралистической оперы. При всей идентичности сюжета с натуралистической оперой, в веристской музыкальной драме основное внимание сосредоточено на житейских драмах, основанных, главным образом, на любовных столкновениях и конфликтных ситуациях. При этом в веристской опере банальная история из обыденной жизни, возводится в ранг трагедии. Важные драматургические достижения веристской оперы были заложены П. Масканьи, а именно, одноактная драматургия сценического действия, представляющая собой миниатюрную форму жанра оперы-новеллы. При чем, миниатюрность оперных форм осталась актуальной для последующих композиторов-веристов, при использовании большего количества сценических действий. Как и в натуралистической опере, сюжет строился на калейдоскопическом чередовании действий-событий, что знаменовало переход от номерной структуры оперного спектакля к сквозному действию. При этом, композиторы применяли оригинальные драматургические формы, например, как у Р. Леонкавалло в опере «Паяцы» – «театр в театре».

Одной из ярких отличительных черт веристской оперы является подчеркнута экспрессивный вокальный стиль. Одновременно с этим, вокальная партия представляет собой сочетание кантилены и декламационности, граничащей с эстетикой «крика», что способствовало возникновению, так называемой, «арии крика» («arie d'urlo»), которая стала одной из характерных черт веристской оперы. Ее палитру еще более яр-

кой и выразительной делает включение композиторами в музыкальный контекст нарочито-театральных, аффективно-экспрессивных эффектов, таких как, смех, рыдания, восклицания, возгласы, вскрики, вопли и т. д. Для повышения эмоционального градуса, композиторы используют прием «дуэта-поединка», например, Чио-Чио-сан – Сузуки, Чио-Чио-сан – Пинкертон, Тоски – Скарпья. Одновременно возрастает и экспрессивно-выразительная роль оркестра. В центре ключевой кульминации в веристском оперном спектакле часто располагается оркестровое интермеццо, выполняющее функцию драматургической кульминации или пролог, выполняющий роль драматургической завязки. Все вышеперечисленные

аспекты составляют основу ключевой отличительной черты веристской музыкальной драмы – это ее большая психологичность, чем у натуралистической оперы, что приближает ее к жанру лирико-психологической драмы.

Таким образом, натуралистическая и веристская эстетика после кризиса романтизма отражала магистральную линию в развитии европейской художественной культуры второй половины XIX столетия. Общность и, одновременно, своеобразие эстетико-стилевых новаций композиторов двух художественных направлений позволили значительно расширить жанрово-стилистические границы музыкального театра.

Литература:

1. Брюно, А. Стихи или проза / А. Брюно. – Текст : непосредственный // Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – начало XX в. : сборник / сост., пер., вступ. статья и коммент. А. Бушен. – Ленинград : Музыка, 1972 – С. 150–155.
2. Золя, Э. Экспериментальный роман / Э. Золя. – Текст : непосредственный // Собр. соч. : [в 26 томах]. Т. 24. – Москва : Художественная литература, 1966. – С. 239–280.
3. Лобова, Ю.В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лобова Юлия Владимировна ; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2012. – 28 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bryuno, A. Stikhi ili proza / A. Bryuno. – Tekst : neposredstvennyy // Stat'i i retsenzii kompozitorov Frantsii. Konets XIX – nachalo XX v. : sbornik / sost., per., vstup. stat'ya i komment. A. Bushen. – Leningrad : Muzyka, 1972 – S. 150–155.
2. Zolya, E. Eksperimental'nyy roman / E. Zolya. – Tekst : neposredstvennyy // Sobr. soch. : [v 26 tomakh]. T. 24. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1966. – S. 239–280.
3. Lobova, Yu.V. «Naturalisticheskoe» napravlenie v muzykal'nom teatre Italii i Frantsii rubezha XIX–XX vekov : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Lobova Yuliya Vladimirovna ; Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. – Moskva, 2012. – 28 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Лабинцева, Л.П. Феномен культуры в музыкально-педагогическом образовании / Л.П. Лабинцева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 58–63. – Библиогр.: с. 62 (12 назв.).

УДК 37.03+882

Лабинцева Лариса Павловна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»,
заведующий кафедрой культурологии и музыкознания,
E-mail: larissa.labintseva@mail.ru
Луганская народная республика, г. Луганск

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье рассматривается феномен культуры в музыкально-педагогическом образовании. Автор освещает культуру в контексте педагогической науки как процесс интеллектуального, творческого и духовного развития общества и личности. Этот процесс зависит от воспитательного воздействия и качества музыкально-педагогического образования, от усвоения культурных достижений человечества личностью и её способности превращать их в новые качественные ценности материальной и духовной культуры.

Ключевые слова: культура; музыкально-педагогическое образование; личность; культура личности; общество.

Larisa Labintseva,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Lugansk State Pedagogical University,
Head of the Department of Cultural Studies and Musicology
E-mail: larissa.labintseva@mail.ru
Luhansk People's Republic, Lugansk

THE PHENOMENON OF CULTURE IN MUSIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION

Annotation. The article examines the phenomenon of culture in music and pedagogical education. The author highlights culture in the context of pedagogical science as a process of intellectual, creative and spiritual development of society and personality. This process depends on the educational impact and quality of musical and pedagogical education, on the assimilation of cultural achievements of humanity by a person and her ability to transform them into new qualitative values of material and spiritual culture.

Keywords: culture; music and pedagogical education; personality; personality culture; society.

Музыкально-педагогическое образование, как элемент общей мировой культуры, единовременно является структурным компонентом процесса формирования целостной картины мира и частью целостного формирования человеческой культуры. Культура формирует содержание жизненных устремлений современного человечества, создавая универсальные схемы мышления и поведения на уровне мировоззрений. Поэтому сегодня культура может быть осмыслена как важнейший онтологический

ресурс выживания и развития современного человечества.

Современная культурная политика в России выступает как система приоритетов органов государственной власти, декларируемых в соответствующих программах развития культуры на федеральном и региональном уровнях. Задачами законодательства Российской Федерации о культуре являются обеспечение и защита конституционного права граждан Российской Федерации на культурную деятельность; создание правовых гарантий для свободной культур-

ной деятельности объединений граждан, народов и иных этнических общностей Российской Федерации [8].

Как и вся современная культура, система музыкально-педагогического образования универсальна и едина. Существование в его структуре различных направлений (общего, дополнительного, профессионального) с особой актуальностью ставит проблему целостности культуры, профессиональной деятельности, системы образования и проблему взаимодействия (в сферах инноваций, распространения музыкальной культуры, содержания образования, технологий обучения и пр.).

Особый потенциал и исключительное значение музыкального искусства в процессе формирования культуры личности, отражён в исследованиях по философии культуры (Аристотель, Н.А. Бердяев, М.С. Каган и др.), психологии искусства (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, А.Ф. Лосев, В.И. Петрушин, С.Х. Раппопорт и др.), педагогики искусства (Л.В. Данилевская, Б.М. Неменский, М.Н. Фроловская и др.).

В последние годы многих исследователей заинтересовала проблема этнокультурной, межкультурной и поликультурной подготовки будущих учителей музыки (Н.А. Агафонова, Ю.С. Давыдов, Д.К. Кирнарская, Е.В. Коврикова и др.), формирование этнокультурной компетентности (П.Л. Белков, Ю.В. Бромлей, Л.П. Карпушина, И.В. Москвина и др.).

Особое внимание ученых было обращено на культуротворческий, аксиологический, этнопедагогический потенциал национальных традиций в процессе подготовки будущих учителей музыки к дальнейшей музыкально-педагогической деятельности (Н.Б. Волчегурская, О.В. Грибкова, Р.И. Лозовская, Н.А. Яксина и др.)

Мы полагаем, что музыкально-педагогическое образование как структурообразующий компонент современной культурной политики может обеспечить цели и задачи ориентации будущих учителей музыки на творческое освоение профессии, подготовку музыкально-педагогических кадров на высоком профессиональном уровне, если образовательный процесс решает задачи модернизации образования и возвышения роли культуры как важнейшего фактора устойчивого развития общества.

Осмысление человечеством феномена культуры ее становления и развития, связей с верованиями, особенностями быта, моральными установками, спецификой мировосприятия, историческими событиями, происходит с древнейших времен. Процессы культурного развития, как общества, так и отдельной личности, исследуются в плоскости многих отраслей познания, в частности, в философии, культурологии, археологии и антропологии, социологии, истории, кросскультурной психологии, педагогике и искусствоведении.

Раскрытие сущностного содержания понятия «культура» достаточно сложное и многогранное. Начиная еще с античных времен, осмысление феномена «культура» отражено в трактатах китайских, древнеиндийских, древнегреческих философов: Аристотель, Платон, Полибий, Цицерон и др. В философской мысли древних времен осмысление самого понятия «культура» понималось как нечто большее, чем просто аграрная культура, в частности Цицерон в своих письмах писал: «Философия – есть культура души (духа)» [Цит. по: 6, с. 13].

С течением времени и развитием общества интерес представителей различных эпох к исследованию сущностных признаков культуры, выявлению особенностей культурного становления личности не угасал [3].

Интересное философское осмысление культуры можем найти в работах Фомы Аквинского, И. Канта, И.Г. Гердера, Г. Гегеля, М.С. Когана и др. Так, например, Дж. Фейнблан, обосновывая важность исследования культуры как научного знания всех форм человеческой деятельности, отмечал: «культура – это эмпирический уровень бытия человечества, поскольку охватывает как систему ценностных ориентаций, так и фундаментальные проблемы существования и развития всего сущего» [11].

Отметим, что в философских взглядах на осмысление мира культуры сложилось много различных дефиниций этого феномена, поскольку исследовали его в контексте различных подходов. Представители *философско-антропологического* подхода (П.А. Сорокин, Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов) рассматривают культуру как проявление человеческой природы, когда черты культурного процесса определяются особенностями, присущими человеку как виду.

Философско-исторический подход (Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби), дополняющий первый, рассматривает культуру как «процесс перехода от природы к истории, от «животности» к человеческому, к социуму. По мнению И.В. Сидоренко, «главная роль в таком преобразовании принадлежит человеческой деятельности» [10, с. 12].

Социологический подход (П.А. Сорокин, М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Ю. Хабермас) объясняет функционирование культуры в обществе, ее социальных функций и реализации социальной памяти общества, трансляции социального опыта. Понятие «культура» с социологической точки зрения «характеризует образ жизни общества в целом, его культуротворческие возможности» [5, с. 112]. Обратим внимание, что ученые, определяя сущностное содержание культуры через раскрытие ее аксиологической составляющей, обращают внимание на отражение ценностей отдельных народов как элементов культуры. Именно в ценностных элементах культуры проявляется социализация человека как вида. В этой связи А.Б. Агаркова утверждает, что «мир артефактов» и «мир смыслов» создаются человеком в результате деятельности и являются ценностью для определенного сообщества людей [1].

Таким образом, человек и творит культуру, и изменяет ее, и стремится к ней. Происходит постоянное взаимодействие, поскольку «...культура выражает глубину и неизмеримость человеческого бытия. В той мере, в какой неисчерпаем и многообразен человек, многогранна и многоаспектна есть и культура...» [4, с. 142].

На наш взгляд, культуру нельзя рассматривать как статическое образование; она постоянно пребывает в движении, изменяется и развивается. Именно деятельность человека формирует черты культуры в ее разнообразных проявлениях, которые, превращаясь, снова влияют на культурное становление человека.

В контексте педагогической науки культура освещается как процесс интеллектуального, творческого и духовного развития общества в целом, и личности в частности. Этот процесс зависит от воспитательного воздействия и качества образования, от усвоения культурных достижений челове-

ства личностью и ее способности превращать их в новые качественные ценности как материальной, так и духовной культуры. Отметим, что все вышесказанное происходит в диалектической зависимости всех проявлений культуры, создавая новые условия для развития общества.

Выясняя сущность понятия «культура личности», стоит отметить наличие двух направлений его трактовки. Первое рассматривает его как фактор самореализации личности в процессе творчески продуктивной деятельности, а второе – как сферу проявления жизненных ценностных ориентаций, духовной жизни человека. Процесс культурного преобразования личности произошел именно тогда, когда человек не только наблюдал за окружающей действительностью, а начал преобразовывать и совершенствовать ее, а мир стал восприниматься как пространство реализации творческих замыслов.

Именно творчество и есть один из самых существенных признаков культуры личности. Как отмечает В.П. Рыжов: «Культура – это конфигурация усвоенного поведения человека и его результатов, творчеством и назначению к созиданию, которые тесно связаны с духом, духовностью» [9, с. 191]. Таким образом, культура не может существовать отдельно от человека, поскольку все культурные достояния человечества – это проявления человеческой деятельности, которые, в свою очередь, формируют ее культуру.

Ученые определяют «культуру личности» как проявление целого комплекса личностных характеристик человека, которые позволяют ему жить в гармонии с общечеловеческой и национальной культурой, влиять на развитие как общества, так и собственной индивидуальности; как «многомерное и системное психическое явление, которое нужно рассматривать в диалектическом единстве общего, особого и единичного проявлений человеческой психики» [2, с. 5].

Общее проявление показывает меру усвоения человеком общечеловеческих ценностей, социальных норм; особое – выявляет своеобразие этнического менталитета и способов социального взаимодействия; единичное проявление демонстрирует индивидуальный стиль в отношениях, поведении и деятельности. Л.А. Новикова рассматривает

культуру личности как «степень совершенства в развитии соответствующей профессиональной и личностной сферы конкретного человека» [7, с. 143].

Принимая во внимание все вышесказанное, считаем, что культура личности – это многогранное понятие, связанное с духовно-творческой деятельностью отдельного человека, основанной на понимании духовной ценности жизни, самопознании, саморазвитии, на стремлении действовать по принципам нравственности, мудрости и образованности. Вместе с тем, от того, в какой культурной среде формируется человек, какими произведениями искусства увлекается, можно судить о его культурном уровне.

Об особом потенциале искусства в процессе становления культурной личности подчеркивается в трудах по философии культуры (Аристотель, М.С. Коган, Н.С. Бердяев, Н.Б. Крылова и др.); по психологии искусства (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, В.И. Петрушин, С.Х. Раппопорт, Т. Якобсон, Б.Г. Ананьев, Э.А. Басин и др.); по педагогике искусства и музыкально-педагогической литературе (Е.М. Акишина, Г.В. Данилевская, Е.В. Бояков и др.)

На наш взгляд, культурный рост личности в современном мире ассоциируется, прежде всего, с получением образования как процессом приобретения разносторонних и глубоких знаний. Поскольку источником образования является культура, то и содержанием образования должна быть культура.

Рассматривая феномен культуры личности в контексте задач музыкально-педагогического образования, отметим необходимость целенаправленного учебно-воспитательного процесса на обучение, воспитание и развитие школьников средствами музыкального искусства, раскрытие духовного компонента музыкальной культуры, неотъемлемыми составляющими которой являются эмоциональная, эстетическая и нравственная культура народа.

Подготовка будущего учителя музыки для работы в общеобразовательной школе имеет много направлений, поскольку это – специалист широкого профиля, который должен уметь исполнять музыкальные произведения, аккомпанировать, быть режиссером для организации концертов и музыкальных спектаклей, создавать хоровые коллективы и ансамбли, быть осведомлен-

ным музыковедом и педагогом-просветителем и т. п.

Как известно, ведущими направлениями музыкально-педагогического образования являются: музыкально-теоретическая, музыкально-исполнительская и методическая подготовка будущих учителей музыки. Каждое из названных направлений имеет свою цель и задачи, реализация которых отражается в формировании профессиональных компетентностей студентов, осуществлении анализа социокультурных вызовов и актуальных проблем, стоящих перед музыкально-педагогическим образованием; знании современных методологических основ теории и истории музыкального искусства.

Исследуя специфику культуры в контексте музыкально-педагогического образования, опираемся на научную мысль Н.А. Сегеды, которая предлагает понимать культуру учителя музыки как индивидуально-профессиональный арсенал продуктивно-качественного и эволюционно-инновационного освоения научного и художественного знания с целью реализации его человеко- и культурнотворческой миссии в педагогической реальности трансграничного образования [12, с. 232].

Но в деятельности учителя музыки содержание рассматриваемого феномена приобретает несколько другие свойства. Восходящей позицией в его изучении является личностно-деятельностный подход к реализации феномена культуры в музыкально-педагогической деятельности, который воплощается только при условии взаимодействия учителя музыки с другими участниками образовательного процесса и является эффективным, если учитель становится полноправным участником межсубъектных отношений в социокультурном пространстве. Личностный компонент культуры учителя музыки раскрывается в специфической творческой направленности, поэтому в раскрытии вопроса культуры в музыкально-педагогическом образовании основополагающим представляется наличие творческого начала.

Подтверждает данный факт то, что одно из перспективных направлений оптимизации современной системы музыкально-педагогического образования связано с масштабной реализацией духовно-нравственного потенциала музыкального

искусства. В музыке заключена бесценная педагогичность, реализующаяся непроизвольно, в силу эмоционального сопереживания слушателя, его диалогического общения с музыкальным произведением, постижения его художественных идей, духовного, общечеловеческого смысла.

Основными критериями личностно развивающего воздействия музыки становятся ее нравственно-воспитательное влияние, и формирование определенного социального типа личности. В контексте их взаимосвязи происходит развитие нравственного, духовного мира личности, а также своеобразие способов его формирования и развития. При этом основным показателем, определяющим социальный тип личности, является ее отношение к культуре, что полностью соотносится с идеями концепции культуросообразного образования.

Таким образом, феномен культуры в музыкально-педагогическом образовании рассматривается исследователями различных научных сфер – философии культуры,

культурологии, педагогики – через призму философско-антропологического, философско-исторического, философско-культурологического, социологического и гуманитарного методологических подходов.

Педагогический аспект феномена культуры понимается нами как сфера духовной жизни общества, охватывающая систему воспитания, образования, духовного творчества (особенно художественного), а также учреждения и организации, обеспечивающие их функционирование (школы, университеты, клубы, музеи, театры, творческие союзы, общества и т. п.).

Культура личности в контексте педагогического влияния на ее становление и развитие представлена как духовно-творческая деятельность отдельного человека, основанная на понимании ценности жизни, самопознании, саморазвитии, на стремлении действовать по принципам нравственности, мудрости и образованности.

Литература:

1. Агаркова, А.Б. Филогенез культуры: теоретические основания и реконструкция процесса : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Агаркова Анна Брониславовна. – Нижневартовск, 2004. – 150 с. – Текст : непосредственный.
2. Базовая культура личности: теоретические и методические проблемы : сборник научных трудов / АПН СССР, времен. н.-и. коллектив нар. образованию ; под ред. О.С. Газмана, Л.И. Романовой. – Москва : АПН СССР, 1989. – 149 с. – Текст : непосредственный.
3. Верещагин, Е.М. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров ; под ред. Ю.С. Степанова. – Москва : Индрик, 2005. – 1040 с. – ISBN 5-85759-289-5 (в пер.). – Текст : непосредственный.
4. Гуревич, П.С. Философия культуры : учебное пособие для студентов гуманитарных вузов / П.С. Гуревич. – 2-е изд., доп. – Москва : Аспект-пресс, 1995. – 286 с. – ISBN 5-7567-0006-4 : Б. ц. – Текст : непосредственный.
5. Коган, Л.Н. Социология культуры : учебное пособие / Л.Н. Коган ; Уральский государственный университет им. А.М. Горького. – Екатеринбург : УрГУ, 1992. – 117 с. – ISBN 5-230-06679-2. – Текст : непосредственный.
6. Назаретян, А.П. Антропология насилия и культура самоорганизации: очерки по эволюционно-исторической психологии / А.П. Назаретян. – Москва : URSS, 2012. – 256 с. – (Синергетика в гуманитарных науках). – ISBN 978-5-397-03060-1. – Текст : непосредственный.
7. Новикова, Л.А. Формирование культуры личности / Л.А. Новикова. – Текст : непосредственный // Вестник Якутского государственного университета. – Якутск – 2009. – Том 6. – № 1. – С. 140–145.
8. Основы законодательства Российской Федерации о культуре. – Текст : электронный // Консультант-плюс : [сайт] – URL: <https://normativ.kontur.ru/document> (дата обращения: 30.10.2021).

9. Рыжов, В.П. Культура как система. Опыт информационного анализа : монография / В.П. Рыжов, Ю.В. Рыжов. – Москва : LitRes, 2021. – 213 с. – ISBN 978-5-04009-358-8. – Текст : непосредственный.

10. Сидоренко, И.В. Антропология счастья : [монография] / И.В.Сидоренко. – Москва : МАКС Пресс, 2006. – 297 с. – ISBN 5-317-01820-X. – Текст : непосредственный.

11. Фейблман, Дж. Типы культуры / Дж. Фейблман. – Текст : электронный. – URL: <https://mydocx.ru/4-56966.html>. – Дата публикации 27.07.2015.

12. Сегеда, Н.А. Протофеномен професійного розвитку викладача музичного мистецтва / Н.А. Сегеда. – Текст : непосредственный // Збірник наукових праць. – Педагогічна освіта: теорія і практика. – Вип. 6. – Кам'янець-Подільський : Видавець ПП-З Д.Г. Волейко, 2010. – С. 226–232.

References:

1. Agarkova, A.B. Filogenez kul'tury: teoreticheskie osnovaniya i rekonstruktsiya protsessa : spetsial'nost' 24.00.01 «Teoriya i istoriya kul'tury» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata kul'turologii / Agarkova Anna Bronislavovna. – Nizhnevartovsk, 2004. – 150 s. – Текст : непосредственный.

2. Bazovaya kul'tura lichnosti: teoreticheskie i metodicheskie problemy : sbornik nauchnykh trudov / APN SSSR, Vremenn. n.-i. kollektiv nar. obrazovaniya ; pod red. O.S. Gazmana, L.I. Romanovoy. – Moskva : APN SSSR, 1989. – 149 s. – Текст : непосредственный.

3. Vereshchagin, E.M. Yazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedcheskie kontseptsii: leksicheskogo fona, rechevedencheskikh taktik i sapientemy / E.M. Vereshchagin, V.G. Kostomarov ; pod red. Yu.S. Stepanova. – Moskva : In-drik, 2005. – 1040 s. – ISBN 5-85759-289-5 (v per.). – Текст : непосредственный.

4. Gurevich, P.S. Filosofiya kul'tury : uchebnoe posobie dlya studentov gumanitarnykh vuzov / P.S. Gurevich. – 2-e izd., dop. – Moskva : Aspekt-press, 1995. – 286 s. – ISBN 5-7567-0006-4 : B. ts. – Текст : непосредственный.

5. Kogan, L.N. Sotsiologiya kul'tury : uchebnoe posobie / L.N. Kogan ; Ural'skiy gosudarstvennyy universitet im. A.M. Gor'kogo. – Ekaterinburg : UrGU, 1992. – 117 s. – ISBN 5-230-06679-2. – Текст : непосредственный.

6. Nazaretyan, A.P. Antropologiya nasiliya i kul'tura samoorganizatsii: ocherki po evolyutsionno-istoricheskoy psikhologii / A.P. Nazaretyan. – Moskva : URSS, 2012. – 256 s. – (Sinergetika v gumanitarnykh nauках). – ISBN 978-5-397-03060-1. – Текст : непосредственный.

7. Novikova, L.A. Formirovanie kul'tury lichnosti / L.A. Novikova. – Текст : непосредственный // Vestnik Yakutskogo gosudarstvennogo universiteta. – Yakutsk – 2009. – Tom 6. – № 1. – S. 140–145.

8. Osnovy zakonodatel'stva Rossiyskoy Federatsii o kul'ture. – Текст : электронный // Konsultant-plyus : [sayt] – URL: <https://normativ.kontur.ru/document> (data obrashcheniya: 30.10.2021).

9. Ryzhov, V.P. Kul'tura kak sistema. Opyt informatsionnogo analiza : monografiya / V.P. Ryzhov, Yu.V. Ryzhov. – Moskva : LitRes, 2021. – 213 s. – ISBN 978-5-04009-358-8. – Текст : непосредственный.

10. Sidorenko, I.V. Antropologiya schast'ya : [monografiya] / I.V.Sidorenko. – Moskva : MAKS Press, 2006. – 297 s. – ISBN 5-317-01820-X. – Текст : непосредственный.

11. Feyblman, Dzh. Tipy kul'tury / Dzh. Feblman. – Текст : электронный. – URL: <https://mydocx.ru/4-56966.html>. – Дата публикации 27.07.2015.

12. Segeda, N.A. Protofenomen profesiynogo rozvitku vikladacha muzichnogo mistetstva / N.A. Segeda. – Текст : непосредственный // Zbirnik naukovikh prats'. – Pedagogichna osvita: teoriya i praktika. – Vip. 6. – Kamyanets'-Podil's'kiy : Vidavets' PP-Z D.G. Voleyko, 2010. – S. 226–232.

Для цитирования: Секретова, Л.А. Киномузыка Э. Артемьева (70–80-е годы XX века) / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 64-70. – Библиогр.: с. 69 (7 назв.).

УДК 78.05

Секретова Лариса Адольфовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Россия, г. Челябинск

КИНОМУЗЫКА Э. АРТЕМЬЕВА (70–80-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Аннотация. *Статья посвящена творчеству Э. Артемьева в кинематографе, которое является важнейшим звеном в творческом развитии композитора. Отмечаются некоторые черты звукового оформления фильма, взаимодействия слова, музыки и экранного изображения, применяемые композитором. Оценивается вклад Э. Артемьева в развитие отечественной кинематографии.*

Ключевые слова: *кинематограф; лейтмотив; цитата; аллюзия; синтезатор; сонористика.*

Larisa Sekretova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

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

Associate Professor of Department of History, Music Theory and Composition

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

FILM MUSIC by E. ARTEMIEV (70–80s of the XX CENTURY)

Annotation. *The article is devoted to the film-based work of E. Artemieva, which is the most important stage in the creative development of the composer. There are some features of the interaction of words, music, and on-screen images used by the composer. E. Artemieva's contribution to the development of domestic cinematography is evaluated.*

Keywords: *cinema; leitmotif; quotation; allusya; synthesizer; sonorocity.*

Киномузыка Э. Артемьева представляет самостоятельную художественную ценность. Некоторыми исследователями [2; 3; 5; 6] отмечено, что период 70–80-х годов прошлого века явился вершиной творчества Э. Артемьева в отечественном кинематографе. Неслучайно это совпало с расцветом деятельности киноконцерта «Мосфильм», который в указанное время переживал свой необычайный подъем (свидетельством тому явилась блестящая плеяда режиссеров, работающих на Мосфильме, среди которых: И. Пырьев, С. Бондарчук, А. Герасимов, Гр. Чухрай, В. Козинцев, Н. Михалков, А. Тарковский и многие другие).

Симптоматично, что своего рода разработке может быть уподоблен именно средний период творчества, в котором обозначились важные художественные идеи, значимые для всего наследия композитора, в том числе и для позднего периода его творчества в кино.

Данное десятилетие работы в кино ярко отражает процесс формирования и становления творческого метода композитора, принципы создания музыки для различных фильмов: от интуитивных находок господства и прорастания одной темы – к возможностям создания выверенной лейтмотивной системы посредством полистилистики и

далее – к созданию новаторского понятия фоносферы в фильмах А.Тарковского.

К написанию музыки для фильмов Эдуард Артемьев обращался на протяжении всей творческой жизни, начиная с 70-х годов прошлого века и до настоящих дней. Неслучайно этот жанр отображал общие творческие искания композитора. Раньше всего, утвердившись как композитор-электронщик, Артемьев перенес свою творческую индивидуальность и достижения из сферы электронной музыки в сферу кинематографа, трактуя кинопартитуру как оркестровую ткань и постепенно добавляя новые тембровые эффекты и методы работы с материалом.

Для Э. Артемьева, как и для многих других композиторов-современников, деятельность в кинематографе стала возможностью открыть новое творческое измерение. Можно увидеть принципиально значимые свойства творческого почерка композитора, которые убедительно и рельефно проявились в академической музыке и электронной музыке, а далее успешно внедрялись в процесс создания музыки для кино. Как и большинству композиторов, создающих музыку для кинематографа, Э. Артемьеву чрезвычайно важным стало соприкосновение с визуальными кинообразами, особым взаимодействием музыки и кадра, его согласования или рассогласования с музыкальным оформлением, драматургией киносцены.

Именно в 70-е и в начале 80-х годов XX века в киномузыке Артемьева происходит апробация навыков в различных жанрах кино: он обращается к полистилистике, сонористике, конкретной музыке, алеаторике, другим видам композиторских техник и использованию различных электронных средств музыкального языка.

В этот же период, ассимилируя свои первые киноопыты, композитор начинает выстраивать музыкальное оформление в соответствии со спецификой фильма: военной драмы – «Спокойный день в конце войны» (Н. Михалков); вестерна – «Свой среди чужих, чужой среди своих» (Н. Михалков); экранизации классики – лирической драмы «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни Обломова» (Н. Михалков); фильма-фантазмагии «Солярис» и «Сталкер» (А. Тарковский).

На протяжении нескольких десятилетий работы Э. Артемьева в кинематографе постоянно шел творческий процесс – от поиска и экспериментов в 70-е годы к формированию принципа полистилистики, при дальнейшем расширении жанрового наклона картин.

Эволюция электроники в киномузыке Э. Артемьева объективно связана прежде всего с совершенствованием электронного музыкального инструментария, расширением его художественно-выразительных возможностей. Широчайшие и постоянно изменяющиеся темброво-регистрово-динамические характеристики способствовали достижению глубины и объемности, создавали огромные, недоступные традиционной музыке возможности для воплощения пространственных эффектов, усиленных реверберацией. Совершенствование электронного музыкального инструментария, расширение методов и приемов, созданных с применением различных электронно-компьютерных средств, указывает на проявленный активный интерес композитора к поиску новых звуковых эффектов, усиливает звучание визуальных образов, раскрывает их подтекст, углубляет содержание фильмов.

Применение данных приемов в рамках, казалось бы, прикладного жанра киномузыки позволило раскрыть важную роль данной работы композитора в становлении, развитии и закреплении его авторского стиля.

Выработка особых индивидуальных подходов к воплощению музыкальной драматургии в фильмах Н. Михалкова, таких, как «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни Обломова» и постепенная творческая эволюция стиля привели Э. Артемьева к созданию вершинных киноработ с А. Тарковским, где музыкальное оформление фильма расширяется до уровня фоносферы, а роль композитора сводится к функции звукорежиссера.

Кроме того, проясняется, что в диалоге с крупными режиссерами современности Н. Михалковым и А. Тарковским композитор раскрывает широкий круг образов, связанных с современным авторским подходом к воплощению вечных проблем бытия – Личность и Время, Жизнь и Война, Человек и Мир, Человек и Вселенная, Человек и Цивилизация.

Значимой в музыкальном кинотворчестве Артемьева оказалась тема утраченной любви и смысла человеческого существования («Неоконченная пьеса для механического пианино»), связи поколений и родовых традиций («Родня», «Зеркало»), гибели всего человеческого в угоду прогрессу и цивилизации («Солярис»), поиска утраченной веры («Сталкер»).

По мнению искусствоведа Т. Егоровой [2], для характеристики киномузыкальных образов в фильмах Н. Михалкова Э. Артемьев использует развитую лейтмотивную систему. Лейтмотивы и лейттемы в киномузыкальных произведениях играют важную драматургическую и формообразующую роль, обеспечивая музыкально-тематическое единство, становятся важным тематическим материалом. Выделяются определенные группы лейтмотивов, среди которых важное место занимают лирические (Мечты, Ожидания, Любви, Родины, Сновидений, Суеты сует). Они зачастую выступают как символ несостоявшейся любви – тема любовного напитка Доницетти («Неоконченная пьеса для механического пианино»), *Costa diva* Беллини («Несколько дней из жизни Обломова»).

Анализ рукописных партитур и саундтреков к фильмам Н. Михалкова показывает, отталкиваясь от образов литературного первоисточника и кинематографического плана картины, Э. Артемьев зачастую рассматривает музыку прошлых столетий как исходный импульс и ориентир для вариаций на заданную тему. Именно этот прием был использован в экранизациях Н. Михалкова – «Неоконченная пьеса для механического пианино» по мотивам ранних пьес Антона Чехова и «Несколько дней из жизни Ильи Обломова» по роману Ивана Гончарова «Обломов».

Размыкая стилевое поле кинопартитур, Артемьев обращается и к цитированию. Нередко композитор использует популярные народные песни и музыкальные темы композиторов-классиков. Цитирование реализуется в музыкальных коннотациях барочной, классицистской, романтической, традиционной и народной музыки.

Зачастую темы-цитаты выполняют значимую функцию главной характеристики образа или раскрывают сложный семантически-философский подтекст фильма. Так,

символом русской земли, национального характера выступает тема народной песни «Гулял конь» («Родня» Н. Михалкова), а также городской шлягер «Ямщик, не гони лошадей», солдатская «Пчёлочка золотая» («Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова). В неузнаваемо измененном, искаженном виде композитором использован фрагмент из финала «Лунной сонаты» Л. Бетховена («Родня»).

Многочисленны цитаты к фильму «Сталкер» А. Тарковского – «Болеро» М. Равеля, увертюра к «Тангейзеру» Р. Вагнера и финал Девятой симфонии Л. Бетховена. Присоединение знаменитых цитат, обладающих семантикой непреложного императива, может трактоваться в фильме как неумолимое шествие цивилизации, которое противопоставляется образу Вечной Природы. Антитеза «Природа – Цивилизация» реализуется в «Сталкере» через интертекстуальную многомерность знаков-символов, организующих сложную фоносферу фильма.

Драматургия сопоставления музыкальных фрагментов в другом фильме А. Тарковского «Зеркало» представляет собой срез музыкальной культуры разных стран и времен: Г. Перселл «Fourth act tune» из оперы «The Indian Queen» («Индийская королева»), И.С. Бах Хоральная прелюдия «Das alte Jahr vergangen ist» («Старый год прошел») из Органных прелюдий, Речитатив Евангелиста «Und siehe da, der Vorhang im Tempel...» («И вот, завеса в храме...») (№ 33) и хор «Herr, unser Herrscher» («Господь, наш Вседержитель») (№ 1) из «Страстей по Иоанну».

Основой творческого тандема с режиссером Н. Михалковым, помимо широко применяемой цитатности, являются базовые методы работы с образно-тематическим материалом фильма. Как правило, в начале произведения провозглашаются один или несколько тематических мотивов-источников. В дальнейшем происходит процесс прорастания новых элементов и раскрытия на вариативной основе близких, а иногда диаметрально противоположных музыкальных образов («Спокойный день в конце войны», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Раба любви»).

Таким образом, совместные композиторские работы с Н. Михалковым открывают

новые подходы к решению визуальных образов, их соотношения с музыкой – в кадре, за кадром, с включением семантических знаков разных исторических эпох.

Воплощая различные образы в кино-музыкальных партитурах, Э. Артемьев активно испытывает различные подходы к инструментально-тембровым сочетаниям, соединению электронных и классических инструментов, использует отдельные инновационные соединения групп оркестра и хора.

Интереснейшие образцы совмещения тембровых красок симфонического оркестра и электроники встречаем в фильме «Раба любви» Н. Михалкова, где основная тема Ольги соединяет в себе живые акустические тембры хора с пропущенными через синтезатор детскими голосами. Необычное тембровое оформление основного тематического тезиса встречаем и в «Нескольких днях из жизни Обломова» Н. Михалкова, где непрерывная цепь вариационных преобразований беллиниевской «Casta Diva», порученная флейте и гобою, органично сопровождается протянутыми аккордами синтезатора, подчеркивая элегичность и фатальную обреченность любви главных героев.

Важным этапом активного тембрового развития в сцене прилета Криса на станцию в «Солярисе» А. Тарковского становится появление звуков оркестра в сочетании с синтезированными звучаниями, символизирующими активизацию Океана, его реакцию на послание человека.

Флейтовая мелодия «Pulcherrima Rosa», исполненная на азиатском инструменте темир-комузе, избирается в качестве стержня музыкальной драматургии «Сталкера». Она трансформируется в особое сонорно-акустическое пространство, меняя свой интонационный и тембровый облик. После специальной обработки и деформации звука на синтезаторе Синти-100 тема начинает звучать сродни среднеазиатскому барабану, олицетворяя тем самым единение двух культур – Востока и Запада.

Еще более расширяются границы музыкально-звукового оформления фильмов в совместных работах с А. Тарковским, когда путем обоюдных усилий они приходят к индивидуальному пониманию фоносферы фильма, объединяющей музыку, шум и речь.

Так, в звуковом оформлении фильма «Солярис» музыке отведена роль некоего

подсознательного фона, контрапункта к экранному действию. Неслучайно во главу угла фильма поставлен образ мыслящего Океана, обозначенный Л. Суловой как «синкретический метатебр», который исследователь характеризует как мощный «тембровый массив» [7]. Космическая субстанция, мыслящий Океан-Солярис, непостижимый для человеческого разума, характеризуется звуками Океана и орбитальной станции, воплощенными в электронной музыке с применением серийной, алеаторной и сонорной техники, и также переключкой звуковых массивов.

Кроме электронно-шумовых средств, на основе которых строится метатебр, присутствуют также и чисто музыкальные составляющие. Так, в характеристике главного персонажа – Криса – роль метатебра реализуется комплексами «звуковых фактур» (термин Э. Артемьева), окрашивающих большинство инструментальных, хоровых и электронных эпизодов, вызывающих ассоциации с лейтмотивом Земли (тема хоральной прелюдии f-moll И.С. Баха).

Следующий в фильме эпизод «Сон Криса» строится на магнитофонной записи двенадцати кластеров, исполненных на рояле; полученная запись воспроизводится с эффектом реверберации, а также в обратном, ракоходном направлении, что создает впечатление «перевернутого», искаженного звука.

Сцена «Болезнь Криса» отличается одновременным проведением двух додекафонных серий, звучащих в тембре колокольчиков и вибратона, указывая на нереальное, космическое происхождение двойника Хари.

Дополнительными элементами синкретического метатебра фильма являются: шумы и синусоидальные тоны, записанные на синтезаторе АНС, денатурализованные тембры и фортепианные кластеры. Звуковой образ Земли воссоздается в красочном разнообразии природных шумов и вплетенных в них сонорных звучностях симфонического оркестра и электронных тембров синтезатора АНС, а также природных шумов.

Другой тип нетрадиционного использования тембров и деформации и звучания в «Солярисе» и «Зеркале», составляет электронным способом обработанное «речевое пение».

Так, в Сцене первого появления Хари в «Солярисе» Э. Артемьев предписывает каждому участнику хора произнесение любых слогов на произвольно выбранной ноте гаммы, преимущественно фонически шипящими согласными. В Сцене невесомости метатембр Хари становится более наполненным: в его звучании объединяются звучания органа, синтезаторов, а также вибратона, колоколов, хрустальных бокалов и стержней, скрипок, военного барабана, шепота женской группы хора и звучания ручья.

Другим проявлением фоносферы, запечатленной в эпизоде «Сон Криса» являются повторяемые фрагменты хоровых звучаний, осуществляемые шепотом хора. По свидетельству исследователя Н. Кононенко, здесь сплетаются электронно обработанные оригинальные и искусственно воссозданные на синтезаторе голоса людей, птиц, собак, эпизод хорового звучания, взятый в ракоходе и в сжатых частотном и динамическом диапазонах – имитируется звучание радиоэфира [5].

Действительно, человеческая речь проходит в киноработах с А. Тарковским ощутимую переплавку, например, рождение детского голоса из нерасчленимой звуковой протоплазмы в «Зеркале», равно как и поэтическая речь мелодекламации отца – Арсения Тарковского. В детском сне Алексея («Зеркало») происходит слияние речи и шума с помощью средств звукового синтеза. Э. Артемьев использует здесь самый сложный метод модификации звучания звуков воды с помощью спектра детского голоса. Результатом становится «очеловечивание» шума и эффект рождения речи, в которой слова еще не различимы.

Отметим еще один композиторский метод оформления звуковой дорожки фильма, представленный в тех фрагментах кинокартин, в которых композитор обращается к преобразованиям и разработке отдельных шумов.

Так, «Путь в Зону» трех главных героев в «Сталкере» отличается сложной организацией звукового ряда, когда запечатлевается процесс перерождения естественных бытовых шумов – стука колес дрезины и гула рельсов – в музыкальные призвуки. Тем самым композитор вводит зрителя-слушателя в совершенно иную атмосферу действия, в фантазмагорическое пространство Зоны.

Большинство сновиденческих, сюрреалистических состояний, таких, как Воспоминания, Видения и Сны в фильме «Зеркало» сопровождаются преимущественно шумовой музыкой. Например, в «Сне Алексея» происходит динамическое нарастание агрессивного звукового кластера, появляющегося из постепенного уплотнения низких и высоких частот: хора мужских голосов, воспроизводимого с замедлением и перезвоном колоколов – вплоть до полного угасания звука и детского крика «Мама!».

Фундамент композиции следующего фильма – «Сталкер» – составляет электронная авторская музыка Эдуарда Артемьева. Основу фильма составляют недифференцируемые шумовые построения, в которые врезаются звуки другого рода: россыпи отдельных обертонов, глиссандирующие реплики рояля, измененный человеческий голос, мастерски синтезированное хоровое звучание.

Другая ипостась саундтрека фильма – индустриальные звуки, такие, как рев моторов, гудки, скрипы, грохот и дребезжание, становятся своеобразными лейтмотивами, которыми пронизано всё полотно кинокартины. Эта многокомпонентная ткань обладает яркими пространственными свойствами, достигаемыми с помощью реверберации и других видов отражения звука.

Важную роль в звуковом оформлении всех трех фильмов с А. Тарковским приобретает контраст сонористических пластов: динамических, регистровых фактур. Основным методом придания им выразительности становится темброво-ритмическая обработка на синтезаторе, в том числе и фрагментов оркестровых, хоровых и органических партий.

Общность всего звукового мира фильмов достигается благодаря новому видению музыкальной материи – звука, и рождения «гиперсаунда». Он формируется в монтаже различных элементов, записанных на отдельные магнитные пленки и обработанных электронными способами. В результате возникает возможность смоделировать внутри фильмов некую замкнутую Вселенную, в которой музыкальная материя циклически рождается из шумов и речи.

Таким образом, можно отметить одну из главных тенденций музыкального оформления фоносферы картин, ставшую итогом музыкально-звукового оформления

фильмов «Солярис», «Сталкер», «Зеркало» – активное электронное преобразование музыкального материала, включающего три этапа работы с инструментарием:

- соединение акустических и электронных инструментов;
- преобразование речевого пения;
- исчезновение музыкальных составляющих и переход к собственно шумам и обработка их современными способами электроники.

Вдумчивое проникновение в замысел, драматургию фильмов гениальных режиссеров Н. Михалкова и А. Тарковского, стремление быть созвучным музыкально-звуковому континууму фильмов стимулировало Э. Артемьева безгранично экспериментировать с электроникой, органично сочетать синтезаторы АНС, СИНТИ-100 и другие инструменты с массой симфонического оркестра, а также специфическим хоровым звучанием, конкретными шумами.

Данное нанизывание и сопоставление тембров отмечены исследователем Н.Г. Кононенко как «усиление ощущения целостности кинематографического мира, соответствий внутри него космического и земного, человеческого и природного» [4, с. 3].

Подобный уровень инструментального оформления вкупе с повсеместно применяемой полистилистикой оказался способным воссоздавать определенные знаки музыкальной культуры в ее историческом срезе – от ретроспективной обрисовки быта и места действия, характеристики персонажей в фильмах Н. Михалкова до мастерски использованных приёмов лейтмотивной техники, скрепляющих пеструю, постмодернистскую композицию фильмов А. Тарковского.

Именно в фильмах вышеназванных режиссеров композитору удается применить уникальную полистилистическую способ-

ность музыки к синтезированию пространства – объединению между собой несоединимых фрагментов, созданию эффекта многомерности, всеприсутствия во времени. С помощью уникального арсенала музыкальных средств Э. Артемьев объединяет декомпозиционно разрозненные, интертекстуальные элементы картины в единое целое, воссоздавая уникальную атмосферу фильма как многослойного феномена.

С достаточным основанием можно предположить, что рассмотренное десятилетие кинотворчества Э. Артемьева демонстрирует перед нами ярко выявленную звуковую сюжетику («Раба любви» «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Родня»), тонкую авторскую работу с цитатами из классики и шумовой фоносферой фильмов «Солярис», «Зеркало» и переход музыкальных структур и смыслов на уровень визуального опосредования в «Сталкере».

Подчеркнём, что хотя композитор находился под влиянием идей и воли режиссеров (Н. Михалкова и А. Тарковского), его кинотворчество всегда оригинально, так как по-новому раскрывает синтез музыкальных средств выразительности и аудиального пространства экранного изображения.

Итак, резюмируя вышесказанное, можно обобщить, что киномузыка Артемьева является важной составляющей кинокультуры второй половины XX века. Занимая в творчестве Э. Артемьева важное место, киномузыка подпитывалась другими сферами академического творчества, одновременно оказывая на них существенное влияние.

Следовательно, киномузыка Э. Артемьева к художественным фильмам Н. Михалкова и А. Тарковского – значительная часть наследия композитора.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 2-е изд. – Кн. 1–2. – 376 с. – Текст : непосредственный.
2. Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева / Т.К. Егорова. – Москва : Варгиус, 2006. – 255 с. – Текст : непосредственный.
2. Катунян, М.И. Эдуард Артемьев: архитектор и поэт звука / М.И. Катунян. – Текст : непосредственный // Музыка из бывшего СССР : сборник статей. – Вып. 2. – Москва : Музыка, 1996. – С. 180–207..
4. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма : специальность 17.00.02 : автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н.Г. Кононенко ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 2008. – 16 с. – Текст : непосредственный.

5. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / М.Г. Кононенко. – Москва : Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с. – Текст : непосредственный.

6. Сулова, Л.В. Электронная и компьютерная музыка (предпосылки возникновения; конкретная музыка) / Л.В. Сулова. – Текст : непосредственный // Музыка. – 1983. – № 12. – С. 76–83.

7. Сулова, Л.В. Электронные музыкальные синтезаторы: история возникновения и музыкальные возможности / Л.В. Сулова. – Текст : непосредственный // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства : сб. науч. трудов. – Москва : Моск. консерватория, 1991. – С. 26–47.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1971. – 2-e izd. – Kn. 1–2. – 376 s. – Текст : непосредственный.

2. Egorova, T.K. Vselennaya Eduarda Artem'eva / T.K. Egorova. – Moskva : Vargius, 2006. – 255 s. – Текст : непосредственный.

2. Katunyan, M.I. Eduard Artem'ev: arkhitekto i poet zvuka / M.I. Katunyan. – Текст : непосредственный // Muzyka iz byvshego SSSR : sbornik statey. – Вып. 2. – Moskva : Muzyka, 1996. – С. 180–207..

4. Kononenko, N.G. Andrey Tarkovskiy. Zvuchashchiy mir fil'ma : spetsial'nost' 17.00.02 : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / N.G. Kononenko ; Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya. – Moskva, 2008. – 16 s. – Текст : непосредственный.

5. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / М.Г. Кононенко. – Москва : Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с. – Текст : непосредственный.

6. Suslova, L.V. Elektronnaya i komp'yuternaya muzyka (predposylki vzniknoveniya; konkretnaya muzyka) / L.V. Suslova. – Текст : непосредственный // Музыка. – 1983. – № 12. – С. 76–83.

7. Suslova, L.V. Elektronnye muzykal'nye sintezatory: istoriya vzniknoveniya i muzykal'nye vozmozhnosti / L.V. Suslova. – Текст : непосредственный // Muzykal'nye instrumenty i golos v istorii ispolnitel'skogo iskusstva : sb. nauch. trudov. – Moskva : Mosk. konservatoriya, 1991. – С. 26–47.

Для цитирования: Хамидова, М.А. Искусство, искусствоведение: общетеоретические аспекты / М.А. Хамидова. – Текст : непосредственный // Искусствоведение: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 71–76. – Библиогр.: с. 75 (10 назв.).

УДК 792

Хамидова Марфуа Азизовна,
доктор искусствоведения, профессор;
Государственная консерватория Узбекистана,
профессор кафедры академического пения и оперной подготовки
E-mail: zvurej.dij.ok@mail.ru
Республика Узбекистан, г. Ташкент

ИСКУССТВО, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В данной статье речь идет об основополагающих базовых критериях искусства и искусствоведения и актуализации в условиях глобального информационного пространства таких вопросов, как интегрирующие, синтезирующие, идентифицирующие свойства, скрытые резервы искусства и искусствоведения в плане расширения творческих и исследовательских границ с целью преодоления привычных рамок, схем и выхода к крупным теоретическим обобщениям.

Ключевые слова: история; теория; методология; базовые критерии; свойства искусства и искусствоведения.

Marfua Khamidova,
Doctor of Arts, Professor;
State Conservatory of Uzbekistan,
Professor of the Department of Academic Singing and Opera Training
E-mail: zvurej.dij.ok@mail.ru
Republic of Uzbekistan, Tashkent,

ART, ART HISTORY: GENERAL THEORETICAL ASPECTS.

Annotation. This article deals with the fundamental basic criteria of art and art history and the actualization in the global information space of such issues as integrating, synthesizing, identifying properties, hidden reserves of art and art history in terms of expanding creative and research boundaries in order to overcome the usual framework, schemes and access to major theoretical generalizations.

Keywords: history; theory; methodology; basic criteria; properties of art and art history.

Очевидный интерес к слиянию разно- великих творческих концепций, школ, стилевых веяний, внимание к межнациональным, региональным и мировым интеграционным процессам актуализируют проблему изучения вопросов теории и методологии искусствоведения, объединяющего разнообразные исследовательские аспекты, представляющие интерес для вузовского и послевузовского профессионального образования, связанного с подготовкой искусствоведческих кадров (PhD, DSc) высшей квалификации.

Новое столетие и новое тысячелетие поставили перед искусствоведческой наукой задачи анализа и оценки текущей художе-

ственной реальности с точки зрения научно- методологических подходов, соответствующих требованиям гармоничного обустройства человеческого общежития на критериях интеллектуального и духовно- нравственного роста, расового, конфессионального и этнического равноправия.

Об исторической типологии художественной культуры – монография М.С. Кагана [3]. О природе искусства и художественной культуры как синтетических образований пишет Г.Д. Лихачёв [6]. Социодинамические аспекты культуры легли в основу исследования А. Моль [7].

Искусство Узбекистана как неотъемлемая часть мировой культуры нашло осве-

щение в коллективных трудах [1; 2; 9]. Актуальные вопросы теоретического искусствознания легли в основу публикаций М.А. Хамидовой [4, с. 413–416; 5, с. 128–130]. О социокультурной эффективности, ресурсах и специфике ТВ, о процессе аудиовизуализации художественного образа – диссертации Г.Р. Рахматкариевой [8], Н.Ю. Юсуповой [10].

В условиях глобального информационного пространства, трансформации социальной среды, модернизации производственно-творческой базы искусствознание призвано не только изучать, анализировать творческий процесс, но и выдвигать гипотезы, предлагать пути и способы оптимизации деятельности соответствующих сфер, включая разнообразные виды и жанры как традиционного, так и современного искусства.

Одновременно наблюдается пополнение понятийного аппарата, совершенствование методики исследования изменчивых «конструкций» посредством «креативизации» поиска, что значительно расширило поле научно-исследовательской деятельности.

Актуализируются также вопросы, связанные с выявлением идентифицирующих, синтезирующих, интегрирующих свойств искусства, скрытых резервов живой практики, благодаря чему искусствознание выходит на междисциплинарный уровень, приходя к крупным теоретическим обобщениям.

Очевидный интерес к слиянию разновеликих творческих концепций, школ, стилевых веяний, внимание к межнациональным, региональным и мировым интеграционным процессам объективизируют важность и своевременность вопросов теории и методологии искусствознания, объединяющего разнообразные исследовательские методы, представляющие интерес для вузовского и послевузовского профессионального образования, связанного с подготовкой искусствоведческих кадров (PhD, DSc) высшей квалификации.

И в данной связи в числе задач первоочередной важности – умение сформулировать общеметодологические основы искусствознания, обосновать базовые критерии истории и теории искусства; способствовать развитию навыков целостного и дискретного, синхронического, диахронического анализа и обобщения творческих процессов в

рамках местных, локальных, региональных традиций.

Важно при этом постоянно расширять орбиту научных интересов в области теории искусства, совершенствовать терминологический, понятийный аппарат, содействовать подготовке профессионально и методологически компетентных кадров.

Системное изложение базисных теоретических познаний в области искусства и искусствознания; овладение навыками сознательного и целенаправленного использования того или иного подхода применительно к конкретной творческой ситуации; всесторонний анализ понятий, формулировок, позволяющих осмыслить известные факты и прогнозировать путь развития теории и практики искусства – важнейшие свидетельства профессиональной компетентности специалиста в этой области.

Объектами анализа служат все виды и жанры искусства, художественная культура, метод и методология творчества. А предметами – в частности, структура, функции, цели, задачи, технология осуществления творческой задачи и научного исследования в этой области.

Искусство как одна из форм общественного сознания и духовной культуры человечества, как специфическое средство художественно-эстетического освоения мира в многообразии его проявлений, обусловленное совокупностью созидания, познания, оценки и эстетического анализа, связано не только с эмоционально-чувственным восприятием, но и с выражением личностного, мировоззренческих начал в художнике.

Познание действительности в контексте общего, особенного, единичного; вторжение в разнообразные пласты человеческих интересов; отбор и типизация, обобщение, образное осмысление прошлого и текущих событий, характеров, а также передача на этой основе определённой идеи, эмоции и есть *сущность* искусства. Тогда как его *специфичность* – в самом объекте художественного познания.

А это – сам человек в единстве личных и общественных интересов; взаимоотношения между человеком, средой и обществом, природой, моделирующие закономерности жизнеустройства, человеческого общежития в целом; идейно-эстетическая оценка объекта познания; творческий инструментарий;

умение использовать возможности формы, добиться единства внутреннего и внешнего, единичного, особенного и универсального.

Претворяя «замысел» посредством художественных образов, «одушевляя», «материализуя» идеалы и ценности художника-творца и социальной среды (т. е. персонально субъективные и объективно-исторические), моделируя жизнь, искусство служит не только средством сохранения эстетических ценностей, но и обогащения и самореализации личности как субъекта культурно-исторической ситуации. Обладая силой эмоционального воздействия, предоставляя возможность соотнесения увиденного, услышанного с собственным мироощущением и опытом, оно формирует базовые духовно-нравственные основы человека.

Художественные образы, являясь продуктом творческого воображения, возникают не для иллюстрации наблюдений или информации, а типизируют реальность, акцентируя ее существенные черты в «вымышленных и индивидуальных качествах».

Благодаря своей полифункциональной природе (воспитательной, этической, коммуникативной, семиотической, зрелищной), а также комплексному воздействию на человека (через разум, эмоции, сознание), искусство обретает консолидирующие, преобразующие общественное сознание силы в пользу гармонии и созидания. Оно может расщепляться и объединяться в различные образования по семантическим, типологическим, образно-стилевым, композиционно-формальным и другим признакам. Существуют также и более сложные формы, состоящие из различных жанровых групп.

Закономерности выявления и воспроизведения художественных задач в соответствующем материале, конкретные технологические приёмы и средства делят искусство на *виды*.

В театре и экранных искусствах – это слово, драматический конфликт и действие персонажей; в музыке – звук, в хореографии – ритмика, пластика, движение, в изобразительном искусстве – свето-цветовая палитра (живопись), пластические решения (скульптура), линия рисунка, штрих, светотень (графика). А архитектура, декоративно-прикладное искусство предполагают комплекс утилитарных и эстетических свойств. Обработка материала, которая базируется

на определенных правилах, носит творческий характер.

Если *искусство* – одна из форм эстетического освоения реальности, то *виды* искусства – это носители его основных структурно-классификационных единиц, которые имеют свои *разновидности*.

Понятие же *жанр* обозначает внутривидовое подразделение, примечательное совокупностью и относительной устойчивостью основных опознавательных признаков, в том числе изобразительно-выразительных средств. Различаются жанры *по тематике* (исторический, психологический, научно-фантастический); *по особенностям идейно-эмоциональных оценок* (лирический, юмористический, комедийный, трагедийный); *по построению, формам* (камерно-симфонический, вокально-инструментальный, хоровой, ансамблевый, сольный), а также *по исполнительской культуре* (академический, народный, эстрадный).

Если в *жанре* реализуются жизненные, идейно-эстетические установки художника, то *стиль* – это уже способы передачи и отражения творческого кредо автора, исполнителя, проявляемые в своеобразии тем, идей, приёмов и средств осуществления. Поэтому *стиль* индивидуален, но он связан с *методом*. Дифференцируясь по признакам «пространственности», объёмности, временности, статичности, динамичности в разнообразных сочетаниях, искусство носит *синтетический характер*, а носителем этого синтеза является художественный образ.

Пластические (пространственные) искусства: живопись, скульптура, графика, примечательные изобразительно-чувственной наглядностью, не изменяются во времени, восполняясь силой и зримостью впечатлений. Огромным эмоциональным диапазоном отличается *музыка*, выражаясь посредством звуков, имеющих *временное* развитие. *Кино, телевидение, театр, танец* обладают временными и пространственными возможностями. *Музыка* – динамична, тогда как *архитектура, дизайн* – статичны.

Зодчество, декоративно-прикладное творчество, связанные с экономикой и техникой, принимают участие в формировании среды, в которой живет человек, которая воспитывает вкусы и чувства людей. Примечательность архитектуры – в относительной самостоятельности и в синтезе (*использова-*

нии живописи, скульптуры, декоративных элементов), присущем монументальным формам.

Комплекс средств, раскрывающих художественную идею, используя возможности изображения и выражения, – это и есть язык (символический, контекстуальный, метафорический, иносказательный) искусства, посредством которого автор выражает идейно-смысловой замысел своего произведения.

Если *изобразительный* означает являть в образ, представлять, описать доступно чувствам и разуму (посредством письменной и словесной речи, живописи, ваянья, рисунка, знака, пластики тела, интонаций голоса) предмет, идею, эмоции, настроение, то *выразительный* – свойство, качество (эстетическое, смысловое, метафорическое, иносказательное) – от слова выражать, т. е. передавать, высказывать, проявлять (эмоционально-сущностно) каким-либо способом (речью, письмом, звуками, кистью, действием) состояние души и мысли художника, персонажа.

В целом же *задача* искусства – воспитание всесторонне развитого человека, удовлетворение его духовной, идейно-эстетической потребности, а главное *условие* его функционирования в социально-историческом пространстве – *единство с потребителем*. А это личность, кому оно обращено и кому служит. Это общество, которое объединяет эти личности на основе фундаментальных ценностей.

Вся совокупность вопросов содержания и формы, природы, особенностей и путей развития, свойств, характера и функций искусства в историческом, теоретическом ракурсах является *объектом искусствоведческой науки*.

А это, как правило, – актуальная проблема или тенденция, характерная для художественного процесса; жанрово-стилевые искания, средства выражения, инструментарий, атрибуты; творчество отдельных деятелей культуры (композиторов, дирижеров, режиссеров, певцов, художников, артистов разных жанров) или коллективов (театральных, музыкальных, хоровых, танцевальных, цирковых, эстрадных); сами художественные произведения (кинофильмы, спектакли, музыкальные сочинения, живо-

писные, скульптурные и другие работы) в разнообразном охвате и освещении.

Искусствознание как наука об искусстве, возникнув на волне эпохи Возрождения, на базе античного наследия и средневековых богословских трактатов, постепенно расширило сферы своих интересов, взяв на себя также функции гуманитарных наук (философии, эстетики, этики, педагогики, истории), исследующих эстетическую, этическую сущность и место искусства в духовной и социальной жизни общества.

Изучает искусствознание исторические предпосылки, происхождение и закономерности развития, природу и специфику художественного творчества, виды, жанры, жанровые разновидности, контекстуальные, концептуальные основы разнообразных форм искусства и т. д.

Состоит оно из *трех субдисциплин*: теории искусства, обобщающей накопленные данные с исторической и философской точек зрения; истории искусства, которая систематизирует и освещает материал; художественной критики, анализирующей текущую художественную реальность.

Объединив в себе искусствоведение (пластические виды искусства), театроведение, музыковедение, киноведение, музееведение, дизайн и техническую эстетику, искусствознание предполагает: всестороннее изучение и раскрытие сущности объекта в единичном, наглядном, конкретно-чувственном, а также в особенном, общем выражении в разнообразных проявлениях и закономерностях. Разрабатывая вопросы значения, роли, места искусства в системе духовных ценностей, наблюдая творческую практику, осуществляет анализ, толкование художественных произведений, осмысление идей, концепций, творческих подходов. Кроме того, обобщает процесс в целом и в частностях, выступает с оценкой, поддержкой или критикой, ведет пропаганду, популяризацию того или иного артефакта через средства массовой информации. А *общей теорией искусства выступает* эстетика.

В искусствознании существуют два уровня познания: *эмпирический и теоретический*. Если первый связан с конкретными фактами истории, анализом современного состояния различных видов, форм, жанров искусства; то второй – с обобщением, выдвижением гипотез, концепций, позволяю-

щих объяснить известные факты и прогнозировать будущее искусства.

Искусство Узбекистана, претворяя специфические черты, демократизируя, обогащая свое содержание волнующими темами, солидаризируется с общечеловеческими представлениями о прекрасном, возвышенном, непреходящем, что всегда волновало

прогрессивное общественное и художественное сознание.

Историческая память, ощущение времени, личностное начало, опора на художественные традиции, на национальную, европейскую, мировую классику и инновационные искания стали тем духовным и профессиональным фундаментом, на котором базируется современный поиск.

Литература:

1. Актуальные проблемы современного искусствознания в Узбекистане. – Ташкент : Санъат, 2016. – 292 с. – Текст : непосредственный.
2. Искусство Узбекистана как неотъемлемая часть мировой культуры: история и современность. – Ташкент : Санъат, 2016. – 302 с. – Текст : непосредственный.
3. Каган, М.С. Историческая типология художественной культуры / М.С. Каган. – Самара : Международный институт «Открытое общество», 1996. – 84 с. – Текст : непосредственный.
4. Khamidova, M. Art culture as a concept: experience of the theoretical conceptualization / M. Khamidova. – Текст : непосредственный // The 1 International Academic Conference “Fundamental and Applied Studies in EU and CIS countries”. – Oxford IADCES Press, Oxford, 2014. – Vol. I. – P. 128–130.
5. Khamidova, M. National art culture as an object of the theoretical understanding / M. Khamidova. – Текст : непосредственный // American Journal of Scientific and Educational Research – Colombia-Press, New-York, 2014. – vol. II, № 1. – P. 413–416.
6. Лихачёв, Г.Д. Синтез искусств и художественная культура / Г.Д. Лихачёв. – Москва, 1995. – 405 с. – Текст : непосредственный.
7. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с. – Текст : непосредственный.
8. Рахматкариева, Г.Р. Социокультурная эффективность, художественные ресурсы и специфика национального телевидения : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора философии (PHD) / Г.Р. Рахматкариева. – Ташкент, 2019. – 21 с. – Текст : непосредственный.
9. Экранно-сценические искусства в Узбекистана в социокультурном пространстве (теория и практика). – Ташкент : Тафаккур 2017. – 257 с. – Текст : непосредственный.
10. Юсупова, Н.Ю. Аудиовизуализация художественного образа как творческая проблема : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора философии (PhD) / Н.Ю. Юсупова. – Ташкент, 2020. – 28 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Aktual'nye problemy sovremennogo iskusstvoznaniya v Uzbekistane. – Tashkent : San"at, 2016. – 292 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Iskustvo Uzbekistana kak neot"emlemaya chast' mirovoy kul'tury: istoriya i sovremennost'. – Tashkent : San"at, 2016. – 302 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Kagan, M.S. Istoricheskaya tipologiya khudozhestvennoy kul'tury / M.S. Kagan. – Samara : Mezhdunarodnyy institut «Otkrytoe obshchestvo», 1996. – 84 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Khamidova, M. Art culture as a concept: experience of the theoretical conceptualization / M. Khamidova. – Tekst : neposredstvennyy // The 1 International Academic Conference “Fundamental and Applied Studies in EU and CIS countries”. – Oxford IADCES Press, Oxford, 2014. – Vol. I. – P. 128–130.
5. Khamidova, M. National art culture as an object of the theoretical understanding / M. Khamidova. – Tekst : neposredstvennyy // American Journal of Scientific and Educational Research – Colombia-Press, New-York, 2014. – vol. II, № 1. – P. 413–416.
6. Likhachev, G.D. Sintez iskusstv i khudozhestvennaya kul'tura / G.D. Likhachev. – Moskva, 1995. – 405 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Mol', A. Sotsiodinamika kul'tury / A. Mol'. – Moskva : Izd-vo LKI, 2008. – 416 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Rakhmatkarieva, G.R. Sotsiokul'turnaya effektivnost', khudozhestvennye resursy i spetsifika natsional'nogo televideniya : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filosofii (PHD) / G.R. Rakhmatkarieva. – Tashkent, 2019. – 21 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Ekranno-stsenicheskie iskusstva v Uzbekistana v sotsiokul'turnom prostranstve (teoriya i praktika). – Tashkent : Tafakkur 2017. – 257 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Yusupova, N.Yu. Audiovizualizatsiya khudozhestvennogo obraza kak tvorcheskaya problema : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filosofii (PhD) / N.Yu. Yusupova. – Tashkent, 2020. – 28 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Овчинников, А.В. Непонятный язык учебных пособий / А.В. Овчинников, Е.Н. Яркова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 77–82.

УДК 792.027

Овчинников Александр Владимирович,

доцент, заслуженный артист Республики Карелия;

ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»,

доцент кафедры вокального и театрального искусства

E-mail: aleksandr-ovhinnikov@yandex.ru

Россия, г. Петрозаводск

Яркова Елена Николаевна,

кандидат искусствоведения, доцент;

ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»,

доцент кафедры вокального и театрального искусства

E-mail: yarkova-h@mail.ru

Россия, г. Петрозаводск

НЕПОНЯТНЫЙ ЯЗЫК УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ

Аннотация. *Поиски формата, стиля, языка учебного пособия по воспитанию сценических навыков для студентов-актёров, с учётом специфики художественно-творческой дисциплины «Сценическое фехтование». Особенности языка авторского описания учебного материала сценической дисциплины. Формализация учебно-творческого текста пособия для студентов творческих специальностей. Проблема поиска «общепринятой» структуры, языка, стиля учебного пособия и его элементов для профессиональных образовательных программ специальностей сценических искусств.*

Ключевые слова: *структура учебного пособия; работа с редактором учебного пособия; «общепринятый» формат учебного пособия; учебное пособие по дисциплине «Сценическое фехтование».*

Alexander Ovchinnikov,

Associate Professor, Honored Artist of the Republic of Karelia;

Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov,

Associate Professor of the Department of Vocal and Theater Arts

E-mail: aleksandr-ovhinnikov@yandex.ru

Russia, Petrozavodsk

Elena Yarkova,

Candidate of Art History, Associate Professor;

Petrozavodsk State Conservatory named after A.K. Glazunov,

Associate Professor of the Department of Vocal and Theater Arts

E-mail: yarkova-h@mail.ru

Russia, Petrozavodsk

UNCONTENTED LANGUAGE OF EDUCATIONAL TOOLS

Annotation. *Searches for the format, style, language of a textbook on the education of stage skills for student actors, taking into account the specifics of the artistic and creative discipline «Stage fencing». Features of the language of the author's description of the educational material of the stage discipline.*

Formalization of educational and creative text of the manual for students of creative specialties. The problem of finding a «generally accepted» structure, language, style of textbooks and its elements for professional educational programs in performing arts specialties.

Keywords: *textbook structure; work with the textbook editor; the «generally accepted» format of the textbook; textbook on the discipline «Stage fencing».*

Перед читателем полемическая заметка, скорее, открытое письмо, адресованное коллегам, преподавателям творческих вузов, которые не понаслышке знают, что такое процесс написания, подготовка к изданию и редакция вузовского учебного пособия для профессионального образования в сфере искусства.

Создание и публикация учебного пособия является необходимым условием повышения личной квалификации самого преподавателя, определяющим специфику и качество его художественно-творческой педагогики, развитие личного творческого метода, наконец, создание педагогом собственной методики.

Любой вуз требует от своих преподавателей научной и методической работы, это правильно, это необходимо вузу, преподавателям, студентам. Творческие институты не исключение. Опубликованное издание, будь то статья в научном журнале, учебное пособие, и уж тем более, учебник – это престиж учебного заведения, уровень кафедры и лично педагога. Кроме того, это необходимое условие формирования «второй половины нагрузки», индивидуальных планов педагогов, создания рабочих планов дисциплин, рейтингов, и так далее, и так далее... Для всего того бесчисленного количества бумаг, которые мы заполняем ежегодно.

А самое главное, учебное пособие систематизирует накопленный творческий опыт и знания, приводит преподавателя к некоему печатному результату, которым могут и должны пользоваться обучающиеся. Это так же важно и необходимо для педагога творческих дисциплин, как, собственно, и сами «живые» уроки по дисциплине.

Однако изложение учебно-творческого материала, с использованием жёстко определенного стиля, формата, объема печатного издания в авторских листах, становится гораздо более сложным процессом, чем многолетнее накопление творческо-педагогического опыта. Не все педагоги

с этим могут справиться, многие пишут и издаются с большим трудом, чтобы только затем получить учёное звание доцента. Большинству педагогов, казалось бы, есть, чем поделиться! Есть знания, накопленные за десятилетия работы, методические наработки и желание все это, наконец, изложить на бумаге! Садись и пиши! Но не тут-то было...

Инициатор этой полемической статьи-заметки – доцент кафедры вокального и театрального искусства **Александр Овчинников** делится своими мыслями и впечатлениями от процесса сотрудничества с редакторами-издателями его авторского учебного пособия: «Пару лет назад я начал писать учебное пособие на тему сценического фехтования для студентов актерских курсов – будущих актеров драмы и оперных артистов. Но, окунувшись в работу, я понял, что не обойдусь без исторических экскурсов, сравнительных характеристик, примеров из личной преподавательской практики, творческого анализа жизни и сценических реалий...

В самом деле, как можно всерьез говорить о фехтовании, пусть даже сценическом, не упоминая исторические периоды, эпохи, в которые оно зарождалось и развивалось. Ведь от этого зависят возникшие стили боя на длинноклинковом оружии, которые несут с собой определенную стилистику и эстетику времени и места. А это, в свою очередь, тянет за собой историю костюма, развитие и изменение вооружения и так далее. И это как раз то, что так необходимо для работы актера над образом, характером персонажа, всегда находящегося в предлагаемых обстоятельствах времени и места.

Невозможно не давать сравнительные характеристики шпаги и рапиры, чтобы студент сумел отличить шпагу от рапиры, французскую фехтовальную школу от испано-итальянской. Ведь именно это знание помогает определить стиль фехтовального поединка, от этого зависит понимание будущими актерами данного предмета. Без-

думное исполнение набора фехтовальных движений, поставленных режиссером либо постановщиком боя в спектакле, не отвечает содержанию драматургии и сценической (художественной) правде, не соответствует замыслу автора и его исторической эпохе. Что же касается примеров из собственного практического опыта, то они как раз очень наглядно объясняют студенту те или иные ошибки, являясь, по сути, составляющей частью методологии.

Таким образом, в результате у меня, как у автора, получилась достаточно эмоциональная книга, содержащая в себе кроме сухой методологии, описания упражнений и движений европейского фехтования еще и вышеперечисленные художественно-творческие моменты, включающие эстетические формы, образы и сценические переживания актёра-исполнителя. И это был, с моей творческо-педагогической точки зрения, правильный подход.

Но мои учебно-творческие, чувственно-эстетические послы, естественно, в общепринятый формат учебного пособия никак не укладывалась. «Не нужно лирики, не нужно исторических экскурсов. Уберите эмоции и литературный язык. Просто изложите учебный материал: тема, методология, упражнения. И все. Сухо, по-деловому. Так, чтобы самому отсталому студенту было все понятно с первого прочтения!», – услышал я от членов уважаемой редакции и Ученого совета. На мой вопрос: «Почему? Почему это не нужно?», ответ был простой: «Не положено. Не пишутся таким языком учебные пособия. Не тот формат, не таков должен быть стиль написания учебных пособий».

Вот мне интересно, кем и когда определен этот самый стиль и формат? Кто-то проводил исследования на предмет: какой стиль написания лучше усваивается данной аудиторией? Опрашивал учеников, тех самых, которым, собственно, и предназначаются эти пособия? Лично я таких методических исследований не читал. Или просто решили – будет так? И точка. Мне не понятно, на кого ориентирован «общепринятый» стиль написания пособий, если мы сами же говорим: должно быть просто и понятно самому, простите, отсталому студенту, но при этом употребляем слова и выражения, далеко выходящие за рамки простого раз-

говорного языка. Например, почему вместо знакомого всем понятия «Словарь терминов», я должен (подчеркиваю, должен!) писать «Глоссарий»? Да не знают молодые ребята этого слова, звучащего непонятно и пафосно. И таких примеров можно привести массу...

И не виноваты они, члены Ученого совета, ибо правила эти им «спустили сверху» целой кучей бумаг, указов? Вынужденно передаются эти правила нам, потому что без соблюдения каждого из этих правил не дойдет до издания ни один из наших печатных учебных трудов? Так что убирать из книги то, что я считал крайне важным для глубокого понимания предмета, я категорически отказался. В результате, в свет вышло не учебное пособие, а монография (нашелся-таки подходящий формат) «Сценическое фехтование», часть экземпляров которой осталось в библиотеке нашей консерватории. (https://www.kodges.ru/fizra/other_fizra/370179-scenicheskoe-fehtovanie.html – ссылка на монографию в электронной библиотеке).

Но вузу нужны не монографии, а учебные пособия! Через год мне все-таки пришлось сделать второе издание, подогнав его под «правильный» формат учебного пособия, то есть, убрав все «лишнее» и оставив лишь сухое описание упражнений, методологию и обоснование. Я пошел на это спокойно, видимо, потому, что все, что мне было важно сказать, я уже сказал в изданной ранее монографии. Новое учебное пособие тоже частично легло на полку нашей учебной библиотеки рядом с монографией, благо и автор один, и название то же. Разным оказалось только количество страниц, что естественно – там же было убрано «все лишнее».

И вот тут я стал невольным исследователем в области отношения студентов к формату написания учебных пособий.

Пришло первое сентября, и очередной актерский курс начал изучение предмета «Сценический бой». Естественно, я попросил их взять в библиотеке учебный материал для самостоятельной отработки того, что мы проходим на уроках. Сказал, что есть два, по сути одинаковых в учебном смысле, издания. Выбирать то, что они сочтут для себя интересным и полезным.

Через неделю, придя на урок, студенты принесли с собой книги. Угадайте, какие? Все до одного пришли с монографией! Спрашиваю: «Почему? Ведь в пособии читать меньше?». Согласитесь, для студента, постоянно испытывающего временной цейтнот, это немаловажный фактор. Отвечают: «Сравнили. Интереснее. Читается легче, запоминается лучше». А раз интереснее, значит, будут читать. Ну, простая же логика!

Вот я и задумался: не пора ли нам, уважаемые коллеги, вернуться к нормальному, понятному русскому литературному языку, которому когда-то нас обучали в средней школе? Понятному и нам самим, и главное, тем, кого мы с вами пытаемся чему-то научить, говоря с ними на чуждом и им, и нам языке номенклатуры».

Дополняет полемику по проблемам формата вузовского учебного пособия, заявленную доцентом Александром Владимировичем Овчинниковым, его коллега по кафедре вокального и театрального искусства кандидат искусствоведения, доцент **Елена Николаевна Яркова**: «По вопросу формата учебного пособия здесь можно сделать некоторые выводы, исходя из сегодняшнего положения дел в авторско-педагогическом деле создания и публикации учебного пособия в РИО вуза. За время преподавательской работы и публикационной деятельности в высшей школе мной подготовлены и изданы 6 учебных пособий и 4 монографии, поэтому имеется достаточный опыт редактирования таких текстов.

Могу сказать, что когда-то сама столкнулась с тяжёлым процессом подгонки текста под принятые (или никем не принятые) вузом стандарты структурирования глав, текста параграфов и языка написания учебного пособия. Но в общем и целом можно сказать, что что-то из переделок текста идёт на пользу автору и для жизни пособия в руках студентов, а что-то из предложений редакторской правки превращает издание в формализованный, не воспринимаемый человеческим глазом и ухом текст.

Со специалистами-редакторами вузовского РИО (редакционно-издательского отдела) автору учебного пособия иногда бывает довольно трудно договориться по

элементам структуры пособия, названиям разделов, глав, параграфов, рубрик. Ясно, что у редактора есть свой редакторский формат, другое дело, что этот формат не всегда отработан, а со временем и меняется, и самим вузовским РИО с приходом новых сотрудников или другого директора вузовского издательства.

Автор-преподаватель и редактор вузовского издательства иной раз с трудом находят общий язык по вопросу окончательного варианта текста готовящегося учебного издания. Особенно если модель учебного пособия РИО данного вуза заранее не отработана в ключевых вопросах. И тогда редактор начинает импровизировать самостоятельно. Особенно часто местные редакторы предлагают название библиографического списка пособия на латинский манер. Вместо библиографического списка под понятным названием «Литература» возникают «Тезаурус» и «Глоссарий». Для студента звучит загадочно, но на взгляд вузовского редактора РИО, представляется более солидно и «научно»...

Почитать более вольному изложению учебно-творческого материала в пособии можно, если как следует изучить учебные пособия известных ведущих мастеров высших театральных и консерваторских учебных заведений. В этих пособиях гармонично сочетаются живой профессиональный язык, высокий образный русский слог, отсутствие формализма в изложении учебно-творческих проблем театрального и музыкального образования. Потому что обучение и творчество в таких учебных заведениях органически едины, они не разделяются даже в процессе отработки упражнений и тренинга, а процесс обучения является процессом самого творчества. Именно поэтому учебное пособие по профилирующей спецдисциплине становится вдохновителем обучения для творческой молодёжи. Главное, не уйти в сторону, далёкую от предмета учебной дисциплины.

В РИО больших вузов некоторые, подробно и доброжелательно работающие с авторами-преподавателями грамотные редакторы со стажем, понимают, что **на данный момент нет четко регламентированных требований к учебным пособиям, установленных Министерством образования и науки**. Этот факт и такая позиция

позволяют избежать изматывающего противостояния автора и редактора вузовского издательства, чаще упирающегося в нервную борьбу авторитетов: автора-преподавателя и редактора-специалиста РИО.

Преимущества издания «своего» учебного пособия вузовского преподавателя очевидны. Они усматриваются в необходимой, на взгляд автора-преподавателя, подробной и яркой детализации обучающей информации. Особенно это важно преподавателям гуманитарных дисциплин, дисциплин истории разных видов искусств. А для сценических специализаций театрального искусства язык с элементами образных деталей текста принципиально важен. Именно эту детализацию зачастую отрабатывает и указывает на неё автор-преподаватель указанных направлений высшего образования.

Автор вузовского издания учебного пособия должен иметь возможность представить своё видение структурирования и презентации учебной дисциплины по родной ему специальности.

При этом его учебное пособие адресовано не только студентам, но и коллегам, преподавателям, практикам этой области науки и педагогики, всегда активно изучающим любую новую информацию по своим направлениям. Довольно часто нестандартные форматы пособий встречаются в искусствоведении, театрально-сценической педагогике, что не исключает изложение материала в русле фундаментальной театрально-педагогической методологии, его ориентира на подлинное искусствознание, не исключает также и наличия солидной научной базы.

Анализируя локальные документы отдельных вузов, предписывающие свои правила оформления и написания учебных пособий, всё же можно выделить схожие ключевые моменты в структуре вузовского учебного пособия. Однако жёстко нормативное давление здесь также неприемлемо, если только речь не идёт о недобросовестном реферативном или некачественном тексте без дидактической ценности, без внедрения его в реальный процесс профессиональной подготовки.

Ценность пособия определяется не только наличием литературно изложенной

теоретико-методологической части, но и ясно написанным блоком контрольных вопросов по каждой теме; наличием практических заданий для отработки самостоятельной работы, презентаций, подготовки к практическим занятиям, к созданию рефератов, эссе; наличием обзора и рекомендаций по списку литературы, а также ценными приложениями практической направленности.

При такой исчерпывающей структуре учебного пособия споры о нормативности формата учебного пособия отпадают сами собой. ***Тем более что существует большое количество других форматов учебных изданий, которые редактор вузовского РИО может предложить автору и осуществить ценный для вуза и автора замысел.***

Поэтому ещё раз можно напомнить, что сегодня жёстко регламентированных требований к учебным пособиям, установленных Министерством образования и науки, ***не существует***. А есть необходимые для соблюдения авторами научные и учебно-методические параметры дисциплины и великий русский язык, на котором, как правило, и пишут авторы-преподаватели».

P.S.

На сегодняшний день ***общепринятая педагогическим сообществом структура написания учебного пособия включает в себя следующие элементы.***

Титульный лист

Несет информацию о наименовании, дате, месте издания, выпускающем издательстве.

Оборотная сторона содержит сведения об авторе или коллективе авторов, рецензентах. Здесь же размещается издательская аннотация, представляющая собой краткое сообщение о содержании и назначении учебного пособия. В аннотации необходимо указать направления подготовки (специальности) для которых предназначено данное учебное издание.

Оглавление

Справочный элемент учебной книги, презентующий общую структуру издания, его основные разделы и рубрики.

Предисловие

Может быть написано как автором, так и рецензентом, экспертом, научным редактором.

Цель предисловия – обозначить особенности издания, определить его значимость, обосновать значение его внедрения в процесс профессиональной подготовки будущих специалистов. В предисловии также может быть дана оценка перспектив изучения представленного вопроса, направления в этой области, которые требуют дальнейшего активного изучения и исследования.

Введение

Дается краткое описание изучаемой дисциплины, дидактическая ценность его использования при подготовке будущих специалистов.

Зачастую во введении указывают целевую аудиторию, для которой разрабатывалось учебное издание.

Во введении важно обозначить актуальность представленной темы.

Сокращения, условные обозначения

Перечень сокращений приводится после введения, перед основным текстом. Наличие таких списков помогает восприятию и пониманию материала, упрощает работу с пособием.

Основная часть

В данной части приводится историография изучаемой проблемы, описывается её методологическая часть.

Особенностью учебного издания является:

наличие не только теоретической части и расширенного материала по теме, но и наличие методологического блока в каждом разделе, который включает в себя: контрольные вопросы по представленной теме; задания к семинарским занятиям и самостоятельной работе; темы рефератов, эссе, докладов, презентаций; обзор и рекомендация литературы.

Заключение

Содержит обобщенную информацию, выводы автора, рекомендации и прогнозы развития учебной дисциплины.

Библиографический перечень пособия

Указываются учебники, монографии, журналы, книги, статьи, сборники статей и материалов конференций и докладов, а также электронные и виртуальные ресурсы.

Приложения

Выступают важным дополнением к основному материалу. Носят справочный, наглядно-иллюстрационный, возможно, документальный характер, необходимые для полноты освоения темы.

Такова распространенная модель структурирования учебных пособий. При этом она не является жестко регламентированной, а некоторые из ее элементов могут вовсе отсутствовать.

Для цитирования: Бухарина, Н.И. Научно-исследовательская лаборатория обучающихся кафедры народного пения «Традиция» / Н.И. Бухарина, О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 3 (32). – С. 83–96. – Библиогр.: с. 95 (3 назв.).

УДК 781.7

Бухарина Надежда Ивановна,
профессор;

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

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Юровская Ольга Леонидовна,
кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»,
доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Россия, г. Челябинск

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАФЕДРЫ НАРОДНОГО ПЕНИЯ «ТРАДИЦИЯ»

Аннотация. В статье характеризуется деятельность студенческой научно-исследовательской лаборатории «Традиция», функционирующей при кафедре народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского и реализующей научный проект «Традиционная народная музыкальная культура». Определяются цель и задачи проекта, а также его значение в контексте сохранения традиционной народной песенной культуры Южного Урала. Представлены фотоматериалы и выдержки из дневников фольклорно-этнографических экспедиций в форме кратких очерков о народных исполнителях, а также подведены итоги работы участников студенческой научно-исследовательской лаборатории «Традиция» в публикациях 2018–2021 гг.

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

Nadezhda Bukharina,

Professor;

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

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Olga Yurovskaya,

Ph.D. in 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

STUDENT RESEARCH LABORATORY DEPARTMENT OF FOLK SINGING "TRADITION"

Annotation. The article describes the activities of the student research laboratory «Tradition», functioning at the Department of Folk Singing of the South Ural State Institute of Arts. named after P.I. Tchaikovsky and implementing the scientific project "Traditional folk musical culture". The goal and objectives of the project are determined, as well as its significance in the context of preserving the traditional folk song culture of the South Urals.

Photo materials and excerpts from the diaries of folklore and ethnographic expeditions are presented in the form of short essays about folk performers, as well as summarizes the work of the participants of the student research laboratory «Tradition» in publications 2018–2021.

Keywords: *student research laboratory; the Department of National Singing; folklore and ethnographic expedition; the traditional song culture of the South Urals.*

Студенческая научно-исследовательская лаборатория «Традиция» начала свою работу в 2016 году в связи с образованием кафедры народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. Реализуемое кафедрой направление – 53.03.04 «Искусство народного пения» (уровень бакалавриата) предполагает подготовку высококвалифицированных специалистов в области народно-песенного искусства – концертных исполнителей, солистов ансамбля, преподавателей. Область профессиональной деятельности будущих выпускников, освоивших программу бакалавриата, очень широка. Она включает: музыкальное исполнительство; руководство профессиональными, учебными, самодеятельными народно-певческими творческими коллективами; музыкально-педагогический и учебно-воспитательный процессы в организациях, осуществляющих образовательную деятельность; просветительство в области музыкального искусства и культуры; административную работу в учреждениях культуры и искусства. Несомненно, специфика будущей деятельности выпускников предполагает глубокие знания в сфере народной музыкальной исполнительской культуры и, более того, – невозможна без погружения в местную народно-песенную традицию Южного Урала. Поэтому и возникла идея создания проекта **«Традиционная народная музыкальная культура»**. Руководителем проекта является Юровская Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, специалист в области народной художественной культуры и этномузыковед. С 1998 по 2014 г. О.Л. Юровская преподавала на кафедре музыкальной фольклористики ЧГАКИ и возглавляла студенческие фольклорные экспедиции в горнозаводскую зону Челябинской области, с 2018 года экспедиционная деятельность продолжилась, но теперь уже в степные южные районы области. Сфера научных интересов О.Л. Юровской связана с возрождением и сохранением традиционной народ-

ной песенной культуры Южного Урала, в частности, с исследованием народного духовного песнетворчества. В 2017 году О.Л. Юровская защитила диссертацию по теме: «Духовные стихи в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев Челябинской области» на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Также она является автором учебных пособий, необходимых для научно-практической деятельности студентов «Школы русской фольклористики середины XIX – начала XX вв. Хрестоматия» (2016) и «Аналитический тип нотации народных песен», собрания духовных стихов Челябинской области «На древах-та сидят да птички райския...» (2017), сборника народных песен Верхнеуральского района Челябинской области «Там в саду при долине...» (2018) и ряда исследований по традиционной песенной культуре Южного Урала [1; 2; 3].

Проект **«Традиционная народная музыкальная культура»** начал реализовываться в 2018 году. Одной из причин его создания явились результаты ежегодных фольклорных экспедиций по Челябинской области в составе преподавателей и студентов кафедры народного пения, осуществляемых в рамках фольклорно-этнографической практики согласно учебному плану. *Цель проекта* – приобщение молодежи к проблемам исследования, сохранения и развития народной традиционной песенной культуры Южного Урала – предполагает решение таких задач, как проведение экспедиционной работы по сбору песенных фольклорных материалов в районах Челябинской области; систематизацию и анализ собранного материала, определение круга тем для исследования; расшифровку записей народных песен, зафиксированных в экспедиции, развитие навыков написания докладов и создания презентаций для выступления на научно-практических конференциях; подготовку текстов статей для публикации в периодических и непериодических печатных изданиях.



О.Л. Юровская с мастером по берестоплетению и студентами кафедры музыкальной фольклористики ЧГАКИ. Село Биянка, Ашинский район, Челябинская область, 2000 г.



О.Л. Юровская с участницами украинского ансамбля «Смерички». Деревня Сары, Троицкий район, Челябинская область (переселенцы из Полтавской губернии), 2019 г.

Таким образом, учебный процесс оказывается тесно сопряжённым с научной деятельностью кафедры, главным направлением которой является изучение традиционной народно-песенной культуры Южного Урала. Участники лаборатории ведут экспедиционную работу в различных районах Челябинской области, собирая уникальные

образцы народного песенного и инструментального творчества. В рамках фольклорно-этнографической практики преподаватели и студенты кафедры провели обследование некоторых поселений Верхнеуральского, Варненского, Нагайбакского, Еткульского и Троицкого районов.



Экспедиция в с. Еманжелинка Еткульского района, 2018 г. О.Л. Юровская (в центре) и студенты кафедры народного пения (слева направо): Ю. Шлегель, О. Вершинина, Д. Атаманова, А. Матвеева, П. Кriuлина, А. Бенко



Экспедиция в п. Арсинский, Нагайбакский район, июнь 2019 г. Участники ансамбля «Казаченька». Преподаватели (Юровская О.Л., Матвеева А.В.) и студенты кафедры (Роговская А., Неверова А.)



*Экспедиция в д. Сары Троицкого района Челябинской области (переселенцы из Полтавской обл.).
Преподаватель О.Л. Юровская (слева) и студентка Н. Титова (справа)
с местными исполнительницами украинских песен
Мезенцевой Л.М. 1934 г.р. и Новгородовой В.А. 1937 г.р., октябрь 2019 г.*

Одним из обязательств каждого участника фольклорно-этнографической экспедиции является ведение дневника, в котором фиксируется ход событий, данные об исполнителях, личные впечатления и наблюдения. В качестве знакомства с результатами экспедиций, осуществленных кафедрой народного пения 2018–2019 гг., приведем несколько небольших фрагментов из экспедиционного дневника, оформленных в виде очерков, содержащих творческие портреты наших дорогих исполнителей старшего поколения, жителей Верхнеуральского района Челябинской области.

Поселок Спасский Верхнеуральского района Челябинской области

(Игонина Мария Емельяновна и Митрофанова Вера Самуиловна)

9.06.2018–19.07.2018 гг. состоялась фольклорно-этнографическая экспедиция преподавателей и студентов кафедры народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, а также сотрудников Центра традиционной культуры Южного Урала в Верхнеуральский район Челябинской области.

Экспедиция была проведена при поддержке Фонда президентских грантов.

Одним из первых населенных пунктов, подвергшихся всестороннему обследованию, был поселок Спасский, основанный в 40-х годах XVIII века как редут на Оренбургской пограничной линии. Сами укрепления и крепости строились на этой линии для защиты территории Российской империи от набегов кочевников. Как свидетельствуют архивные источники, к застройке редута Спасский был назначен в день святого Нерукотворного Образа Спаса (Спасителя) Преображения, а в 1864 году здесь была сооружена Спасопреображенская церковь, это и дало название селению. В связи с этим обстоятельством днем рождения поселка принято считать день Спаса Преображения, отмечаемый 19 августа.

В прошлом в поселке Спасский было три церкви и женский монастырь, однако время не уберегло от разрушения религиозные здания. Строительство нового храма в честь иконы Спаса Нерукотворного началось в ноябре 2014 года и близится к завершению.



*Спасский. Церковь Спаса Нерукотворного Образа (строящаяся).
Настоятель: Иерей Сергей Зотов*

В годы Советской власти, когда повсеместно происходило разрушение и закрытие православных храмов, народ чтит и сохранял церковные традиции.

Одними из таких хранительниц православной веры и народной духовной культуры являются жительницы поселка Спасский – *Иголина Мария Емельяновна* и *Митрофанова Вера Самуиловна*. Об этих удивительных женщинах наш рассказ. Обе жительницы поселка не являются коренными, они – переселенки с южных территорий России, в прошлом СССР.

Иголина Мария Емельяновна (1931 г.р.) родилась и провела детство в Воронежской области, в поселке Спасский проживает с 1963 года. Митрофанова Вера Самуиловна (1936 г.р.) родилась и до семи лет жила на хуторе Хатынь Киверецкого района Волынской области, в Спасский приехала в 1956 году. В настоящее время они являются единственными исполнительницами духовных стихов в поселке, в котором эта традиция до недавнего времени была сильна. Интересна и удивительна история приобщения Марии Емельяновны и Веры Самуиловны к духовному песнетворчеству.

М.Е. Иголина приехала в Спасский из Старого Оскола с тетрадкой своих воронежских духовных стихов, которые бережно хранит дома. Однако освоила и поёт она местный репертуар спасских духовных стихов.

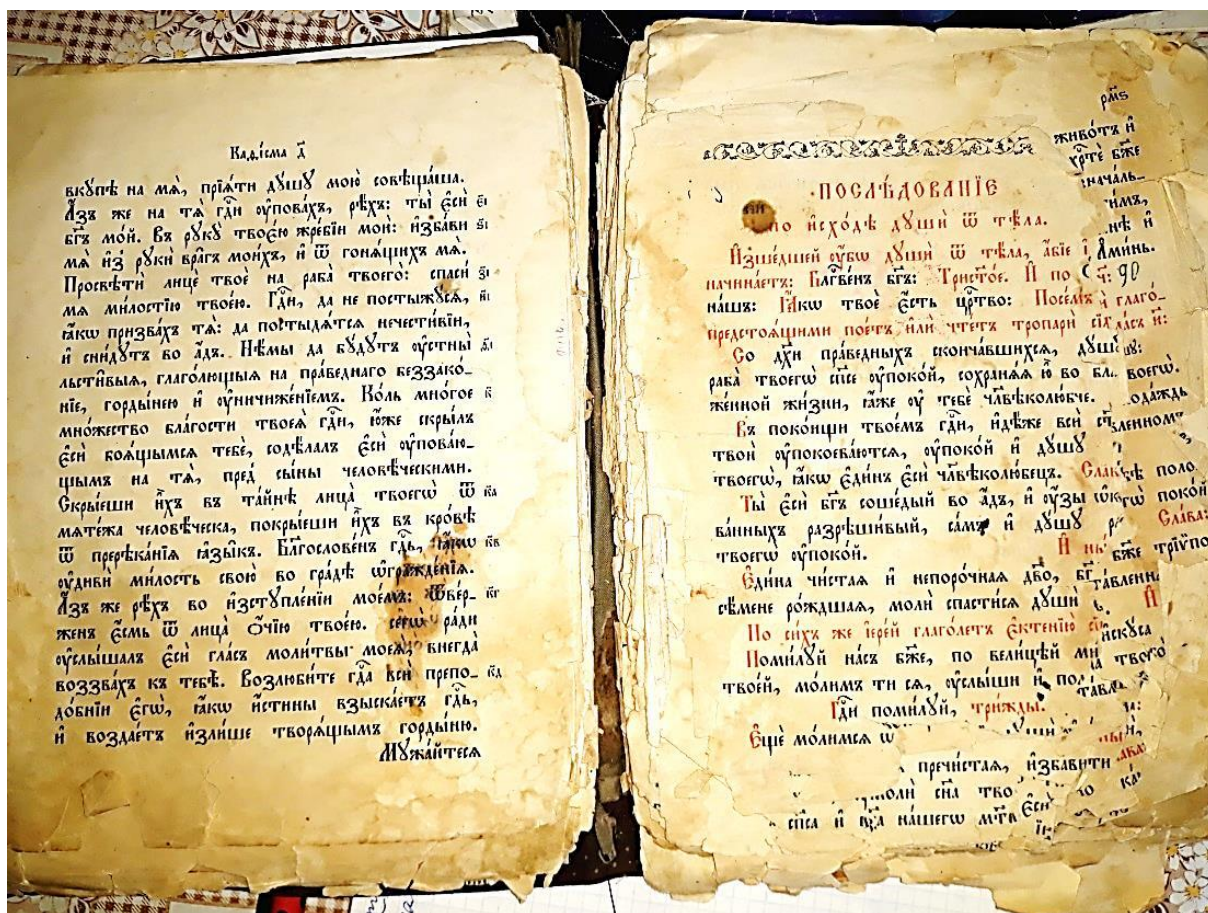
В.С. Митрофанова освоила церковно-славянскую грамоту в 7 лет, в годы Великой Отечественной войны во время немецко-фашистской оккупации на хуторе Хатынь Киверецкого района Волынской области. По свидетельству Веры Самуиловны, обучал её церковно-славянскому языку немецкий офицер, по Псалтырю, подаренному её бабушкой («бабонькой»). Дедушка и бабушка Веры Самуиловны были священнослужителями в хуторе, в котором сами выстроили деревянную церковь, не пострадавшую во время оккупации. В 1944 году В.С. Митрофанову вместе с семьёй перевезли на Южный Урал в Верхнеуральский район на хутор Нововоронинск, заселенный украинскими переселенцами. С 1952 года Вера Самуиловна работала дояркой, а в 1956 г. вышла замуж за жителя п. Спасский.



Иголина Мария Емельяновна



Митрофанова Вера Самуиловна читает Псалтырь, подаренный «бабонькой»



Бабонькин Псалтырь

Иголина М.Е. и Митрофанова В.С. еще с молодости начали исполнять духовные стихи «при покойном» во время похоронного обряда, на поминках (40 дней «проводы души», год). Более того, Вера Самуиловна по сей день является «читальщицей». Читать она предпочитает по тому самому Псалтырю, подаренному «бабонькой», «у гроба» умерших односельчан.

В ходе экспедиции от исполнительниц было зафиксировано более 30 духовных стихов.

Поселок Спасский. Хор «Казаченька»

Бесспорно, велика роль самодеятельных коллективов в сохранении народной песенной культуры! Многие фольклорные образцы сохранились в народной памяти благодаря существованию местных самоде-

ятельных ансамблей и хоровых коллективов.

Бесценные песенные образцы, записанные в поселке Спасский Верхнеуральского района Челябинской области, входят в репертуар местного казачьего хора «Казаченька». С участницами этого замечательного коллектива мы познакомились во время первой экспедиции в п. Спасский в начале июля 2018 года. Нами было зафиксировано достаточно много лирических песен, баллад и народных романсов. Эти жанры наряду с духовными стихами занимают центральное положение среди песен, бытующих на Южном Урале. В их числе: «Калина-малинушка», «Отец мой был природный пахарь», «Ехали казаки со службы домой», «Ох, в Таганроге» и др.



Встреча с «Казаченькой» в местной библиотеке.

На снимке: Серёдкина Лидия Николаевна (1955 г. р.), Каримова Таусия Алексеевна (1956 г. р.), Панова Валентина Ильинична (1940 г.р.), Панова Капитолина Васильевна (1936 г.р.), Зайцева Валентина Михайловна (1938 г.р.), Головина Анна Анатольевна (1951 г.р.), Кульпина Ольга Евгеньевна (1957 г.р.)

Поселок Краснинский. Духовные стихи

Жива традиция духовного песнетворчества в Верхнеуральском районе не только в поселке Спасском, но и в п. Краснинском. Вопросы греховности человеческого бытия и очищения души на пороге перехода человека в иной мир, поднимаемые в духовных стихах, волнуют людей. Потому не иссякает духовная жажда и желание постичь великую мудрость нравственных законов, излагаемых в стихах. Потому и поют женщины духовные стихи, ходят к своим почившим

односельчанам «сидеть у гроба» и бережно хранят тетрадки с записанными текстами духовных стихов. А когда умирает кто-то из исполнительниц, ее тетрадку, как ценный дар, передают самой близкой подруге.

Одними из таких преданных хранительниц этого уникального жанра в поселке Краснинском являются *Елизавета Прокопьевна Чигвинцева (1925 г.р.), Нина Александровна Копырина (1941 г.р.) и Валентина Константиновна Барзенкова (1940 г.р.)*, от которых мы записали 14 духовных стихов.



Валентина Константиновна Барзенкова (1940 г. р.), Елизавета Прокопьевна Чигвинцева (1925 г. р.) и Нина Александровна Копырина (1941 г. р.) исполняют духовные стихи

Поселок Краснинский. Барзенкова Валентина Константиновна

Первое знакомство с Барзенковой Валентиной Константиновной (1940 г. р.) состоялось в день приезда нашей экспедиционной группы в посёлок Краснинский Верхнеуральского района. Встреча произошла в местной библиотеке и была организована ее заведующей Т.В. Горбушиной. Сюда при-

шли и другие жительницы поселка: Буторина Антониды Павловны (1937 г.р.), Чигвинцева Елизавета Прокопьевна (1925 г.р.). Вместе они исполнили много старинных лирических песен, которые кроме них в посёлке никто уже и не помнит. А завершилась наша встреча каскадом зажигательных частушек в исполнении Барзенковой Валентины Константиновны.



Буторина Антониды Павловны и Барзенкова Валентины Константиновны



Барзенкова В. К. исполняет частушки под пляску

Результатом экспедиционной деятельности являются регулярные научные и учебно-методические публикации, выступления студентов и преподавателей с докладами на научно-практических конференциях различного уровня. В частности, итоги работы научной лаборатории отражаются в докладах ежегодной научно-практической конференции студентов и преподавателей кафедры народного пения **«Традиционная народная музыкальная культура: теория, методика, практика»** (2019, 2020 гг.). Данные мероприятия проходили в рамках Международной научно-практической конференции **«Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России»**, посвященной 25-летию Южно-Уральского государ-

ственного института искусств им. П.И. Чайковского (10–11 декабря 2019 года), а также в контексте Международной научно-практической конференции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского **«Мир культуры: искусство, наука, образование»**, посвященной 85-летию профессионального музыкального образования на Южном Урале и 45-летию профессионального образования в сфере изобразительного искусства в Челябинской области (25 ноября – 15 декабря 2020 г.).

Хорошей традицией стало ежегодное успешное выступление студентов кафедры на **Международном конкурсе «Пою моё Отечество!»** (2018–2020 гг. – *Дипломы Лауреатов I степени*), проходящем в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке. Конкурс осуществляется среди учащихся выпускных классов ДМШ

и ДШИ, обучающихся СПО и вузов, изучающих народное музыкальное творчество и традиционную культуру. Согласно требованиям состязания, участники представляют научное сообщение о народной песенной традиции своего региона, сопровождаемое живым исполнением местной фольклорной музыки. Челябинские народные песни, звучащие на конференциях и научно-творческих конкурсах в исполнении студентов кафедры, были собраны в фольклорных экспедициях в горнозаводских и степных районах области и нотированы на уроках «Расшифровка записей народных песен».

Таким образом, работа студенческой научно-исследовательской лаборатории всецело подчинена целям и задачам кафедры в деле изучения, сохранения и пропаганды традиционной народной песенной культуры Южного Урала. Следует отметить, что исследование региональной певческой культуры является приоритетным направлением в работе лаборатории, однако не менее важным представляется решение методических вопросов в деле практического осмысления и воплощения фольклорного материала. Этим обстоятельством и обусловлен широкий спектр тем, затрагиваемых участниками научно-исследовательской лаборатории и обсуждаемых на ежегодных кафедральных конференциях.

Итоги работы участников студенческой научно-исследовательской лаборатории «Традиция» и ее проекта «Традиционная народная музыкальная культура» отражены в докладах на международных научно-практических конференциях и статьях: «Духовные стихи южнорусской традиции: особенности стиля» (Атаманова Д.В., Юровская О.Л.); «Магическое воздействие фольклорного голоса на человека» (Бенко А.Н.); «Жизнь ребенка в русском фольклоре» (Бенко А.Н., Юровская О.Л.); «Благоприятное воздействие народного песенного творчества на здоровье че-

ловека» (Криулина П.А.); «Духовная народно-песенная традиция Челябинской области: к вопросу о жанровых взаимосвязях» (Шлегель Ю.С., Юровская О.Л.); «Преодоление речевых дефектов у детей раннего возраста средствами музыкального фольклора» (Юдина К.В.); «Современное состояние песенной традиции поселка Арси Нагайбакского района Челябинской области (по материалам фольклорной экспедиции)» (Неверова А.Н., Казанский М.Д.); «Традиционный музыкальный фольклор села Катенино Варненского района Челябинской области в публикациях исследователей фольклора Южного Урала» (Атаманова Д.В.); «Тембральная выразительность и воплощение художественного образа народной песни» (Вершинина О.А., Юровская О.Л.); «Свадебный обряд горнозаводских сел Челябинской области: драматургия и символика» (Паневин С.О., Сидорова К.С., Юровская О.Л.); «Музыкально-стилевые особенности лирических песен казачьих поселений Челябинской области (на примере села Катенино Варненского района)» (Атаманова Д.В., Юровская О.Л.); «Особенности занятий вокалом с начинающими певцами» (Каталымова М.В., Бухарина Н.И.); «Традиционная инструментальная культура башкир: история национального оркестрового исполнительства» (Крымгужин И.И., Юровская О.Л.); «Функционирование народных музыкальных инструментов в традиционной культуре башкир» (Крымгужин И.И., Юровская О.Л.); «Диалектное пение: к вопросу о классификации локальных песенных традиций» (Полюдова С.А., Юровская О.Л.); «Свадебный обряд оренбургских казаков Новолинейного района на примере посёлка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области в рассказах носителей традиции. Современное состояние» (Роговская А.В., Казанский М.Д.); «Песенная традиция полтавских переселенцев Челябинской области: история формирования и судьбы» (Титова Н.В., Юровская О.Л.).



Участники научно-исследовательской лаборатории «Традиция» на Международной научно-практической конференции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского «Мир культуры: искусство, наука, образование», 14 ноября 2018 г.



Выступление участников лаборатории «Традиция» на конференции «Мир культуры: искусство, наука, образование» с докладом. Исполнение духовных стихов и протяжных песен Челябинской области, 2018 год

Литература:

1. Аналитический тип нотации народных песен : учебно-методическое пособие по дисциплине «Расшифровка русских народных песен» для студентов заочного отделения, обучающихся по направлению 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль подготовки «Теория и история народной художественной культуры», по дисциплине «Расшифровка записей народных песен» для студентов очного и заочного отделения, обучающихся по направлению 53.03.04 «Искусство народного пения», профиль подготовки «Сольное народное пение» / авт.-сост. Юрковская О.Л. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 52 с. – Текст : непосредственный.

2. Юровская, О.Л. На древах-та сидят да птички райския... Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области : хрестоматия / О.Л. Юровская. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 166 с. – Текст : непосредственный.

3. Юровская, О.Л. Там в саду при долине...: традиционные народные песни Верхнеуральского района Челябинской области : материалы фольклорных экспедиций : учеб.-практ. пособие / запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О.Л. Юровской, А.А. Зырянова. – Челябинск : Центр традиционной культуры Южного Урала, 2018. – 204 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Analiticheskiy tip notatsii narodnykh pesen : uchebno-metodicheskoe posobie po distsipline «Rasshifrovka russkikh narodnykh pesen» dlya studentov zachnogo otdeleniya, obuchayushchikhsya po napravleniyu 51.03.02 «Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura», profil' podgotovki «Teoriya i istoriya narodnoy khudozhestvennoy kul'tury», po distsipline «Rasshifrovka zapisey narodnykh pesen» dlya studentov ochnogo i zachnogo otdeleniya, obuchayushchikhsya po napravleniyu 53.03.04 «Iskusstvo narodnogo peniya», profil' podgotovki «Sol'noe narodnoe penie» / avt.-sost. Yurovskaya O.L. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2017. – 52 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Yurovskaya, O.L. Na drevakh-ta sidyat da ptichki rayskiya... Dukhovnye stikhi gornozavodskikh sel Chelyabinskoy oblasti : khrestomatiya / O.L. Yurovskaya. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2017. – 166 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Yurovskaya, O.L. Tam v sadu pri doline...: traditsionnye narodnye pesni Verkhneural'skogo rayona Chelyabinskoy oblasti : materialy fol'klornykh ekspeditsiy : ucheb.-prakt. posobie / zapis', notirovanie, sost., vstup. st. i komment. O.L. Yurovskoy, A.A. Zyryanova. – Chelyabinsk : Tsentr traditsionnoy kul'tury Yuzhnogo Urala, 2018. – 204 s. – Tekst : neposredstvennyy.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авакян Мария Арменовна, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Институт «Академия имени Маймонида», доцент кафедры сольного пения и хорового дирижирования (Россия, г. Москва).

Астахов Виталий Александрович, Заслуженный артист РФ; ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Институт «Академия имени Маймонида», доцент кафедры симфонического дирижирования и оркестровых струнных инструментов (Россия, г. Москва).

Бухарина Надежда Ивановна, профессор; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой народного пения (Россия, г. Челябинск).

Ильясова Яна Рамилевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», ассистент-стажер по специальности 53.09.02 Искусство вокального исполнительства (Россия, г. Челябинск).

Лабинцева Лариса Павловна, кандидат педагогических наук, доцент; ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет», заведующий кафедрой культурологии и музыковедения (Луганская народная республика, г. Луганск).

Леонычева Юлия Вадимовна, кандидат исторических наук; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», ведущий библиотекарь, преподаватель (Россия, г. Челябинск).

Овчинников Александр Владимирович, доцент, Заслуженный артист Республики Карелия; ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова», доцент кафедры вокального и театрального искусства (Россия, г. Петрозаводск).

Пороховниченко Марина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент; УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент кафедры теории музыки (Республика Беларусь, г. Минск).

Секретова Лариса Адольфовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», кафедра истории, теории музыки и композиции, доцент (Россия, г. Челябинск).

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

Трифопова Галина Семеновна, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения, профессор; Государственная консерватория Узбекистана, профессор кафедры академического пения и оперной подготовки (Республика Узбекистан, г. Ташкент).

Юровская Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», доцент кафедры народного пения (Россия, г. Челябинск)

Яркова Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент; ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова», доцент кафедры вокального и театрального искусства (Россия, г. Петрозаводск).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

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

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

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

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

Каждый выпуск журнала обрабатывается в онлайн-программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационно-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@uurgii.ru