

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
№ 2 (34)
июнь 2022**

12+

Челябинск
2022

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 2 (34)

июнь 2022

Научно-практический журнал.

Издается с 2011 года.

Выходит три раза в год.

ISSN 2227-2577

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

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

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61.
E-mail: onr@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 17.06.2022 г.

Дата выхода в свет 24.06.2022 г.

Формат 60×84/8. Заказ № 47

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

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

На обложке использовано изображение с сайта: <https://www.klipartz.com/ru/sticker-png-gjgcl>.

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

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

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

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

Заместители главного редактора –

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

Макурина Арина Сергеевна, 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

Марков Александр Викторович РУССКИЕ ЮРОДИВЫЕ В ИКОНОПИСИ РОБЕРТА ЛЕНЦА: УТИЛИТАРНЫЙ КИТЧ	6
Петров Иван Игоревич Кучер Наталья Юрьевна ЭТЮД В ТВОРЧЕСТВЕ А. СКРЯБИНА	11
Роговская Анастасия Викторовна Юровская Ольга Леонидовна МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ПОСЁЛКА АРСИНСКОГО НАГАЙБАКСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	16
Секретова Лариса Адольфовна СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Л. ДОЛГАНОВОЙ	25
Степанова Наталья Викторовна ТАИНСТВЕННЫЙ СЭР ЭДВАРД УИЛЬЯМ ЭЛГАР	30
Трифонова Галина Семеновна ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА. 2. 1963 год. Василий Неясов (1926–1984): к горным высям живописи, или Притяжение Востока	36

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Галимова Наиля Вагизовна ГРАФИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В ТРАДИЦИОННОЙ ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА	42
Осипова Елизавета Евгеньевна Коркин Михаил Владимирович Юровская Ольга Леонидовна ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ФОЛЬКЛОРЕ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ)	47
Руцинская Ирина Ильинична РЕЙХСТАГ В СОВЕТСКОЙ ГРАФИКЕ 1945 ГОДА: ОТ ДОКУМЕНТА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ	61
Сагандыкова Ильнара Романовна ЭВОЛЮЦИЯ ФЕМИНИСТСКИХ ИДЕЙ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ	71
Упоров Иван Владимирович ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В ПОЭЗИИ ЗАПОЛЯРНОГО ГОРОДА ВОРКУТЫ	75

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Ивлев Никита Николаевич ИСТОРИЯ СЕМЬИ В ИСТОРИИ СТРАНЫ. РОССИЯ В XX ВЕКЕ. Итоги деятельности студенческого научно-исследовательского проекта в Южно- Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского в 2021 г.	83
Шамарин Алексей Владимирович ИТОГИ РАБОТЫ СТУДЕНЧЕСКОЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ» В 2021–22 УЧЕБНОМ ГОДУ	92
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	97
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	99

CONTENTS

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

Alexander Markov RUSSIAN HOLY FOOLS IN ROBERT LENTZ'S ICON PAINTING: UTILITARIAN KITSCH	6
Ivan Petrov Natalya Kucher ETUDE IN THE WORKS OF A. SCRIABIN	11
Anastasia Rogovskaya Olga Yurovskaya MUSICAL STYLE OF WEDDING SONGS IN ARSINSKY VILLAGE, NAGAYBAK DISTRICT, CHELYABINSK REGION.....	16
Larisa Sekretova SONATA FOR VIOLIN AND PIANO L. DOLGANOVA.....	25
Natalia Stepanova THE MYSTERIOUS SIR EDWARD WILLIAM ELGAR.....	30
Galina Trifonova OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK 2. 1963. Vasily Neyasov (1926–1984): to the mountain heights of painting, or the Attraction of the East.....	36

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Nailya Galimova GRAPHIC SYMBOLS IN THE TRADITIONAL RITUAL CULTURE OF THE PEOPLES OF THE NORTH CAUCASUS.....	42
Elizaveta Osipova Mikhail Korkin Olga Yurovskaya REFLECTION OF THE EVENTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE FOLKLORE OF THE CHELYABINSK REGION (BY THE MATERIALS OF FOLKLORE EXPEDITIONS)	47
Irina I. Rutsinskaya THE REICHSTAG IN THE SOVIET GRAPHICS OF 1945: FROM A DOCUMENT TO AN ARTISTIC IMAGE.....	61
Ilnara Sagandykova THE EVOLUTION OF FEMINIST IDEAS IN ART HISTORY.....	71
Ivan Uporov HUMAN VALUES IN POETRY OF THE POLAR CITY OF VORKUTA.....	75

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Nikita Ivlev FAMILY HISTORY IN THE HISTORY OF THE COUNTRY. RUSSIA IN THE TWENTIETH CENTURY. The results of the Student Research Project at the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky in 2021.....	83
Alexey Shamarin THE RESULTS OF THE WORK OF THE STUDENT RESEARCH LABORATORY OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY «EXPERIMENTAL SHAPING IN DESIGN» IN THE 2021–22 ACADEMIC YEAR.....	92

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО

И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Марков, А.В. Русские юродивые в иконописи Роберта Ленца: утилитарный китч / А.В. Марков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 6–10. – Библиогр.: с. 10 (4 назв.).

УДК 75.01

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

РУССКИЕ ЮРОДИВЫЕ В ИКОНОПИСИ РОБЕРТА ЛЕНЦА: УТИЛИТАРНЫЙ КИТЧ

Аннотация. *Американский христианский художник Роберт Ленц работает в традиции византийско-русской иконы, используя ее как универсальный код для экуменически направленного диалога культур. На примере изображения русских юродивых уточняется специфика его художественной манеры и эстетическая программа. Предлагается термин «утилитарный китч», имеющий в виду влияние искусства на социальное действие, доказывается, с учетом истории художественных влияний, что русские юродивые для Ленца оказываются ключом к русской идее в XX веке и гражданскому действию.*

Ключевые слова: *Роберт Ленц; Фотис Кондоглу; иконопись; современное христианское искусство; юродивый.*

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

RUSSIAN HOLY FOOLS IN ROBERT LENTZ'S ICON PAINTING: UTILITARIAN KITSCH

Annotation. *The American Christian artist Robert Lentz works in the tradition of Byzantine-Russian icons, using them as a universal code for an ecumenically oriented dialogue of cultures. For the example of his images of Russian holy fools, I define the specifics of his artistic manner and aesthetic program. I propose the term utilitarian kitsch, meaning the influence of art on social action. I prove, citing the history of artistic influences, that Russian holy fools for Lentz were the key to the Russian idea in the 20th century and to the civic action in Russia.*

Keywords: *Robert Lentz; Photis Kontoglou; iconography; contemporary Christian art; holy fool*

Роберт Ленц (р. 1946) – один из самых ярких иконописцев в западном мире. Его творчество получило широкую известность, благодаря в том числе сетевому продвиже-

нию, с его произведениями в высоком разрешении можно познакомиться на его сайте-магазине <https://www.trinitystores.com/>. Мы пользуемся материалами этого сайта и адре-

сует читателя к нему для знакомства с иллюстративным материалом.

В иконописи Роберта Ленца присутствует широкая экспансия фотографии, достигающая до китча: так, его икона Марии Магдалины открыто подражает известному репортажному фото афганской беженки Шарбат Гулы. Ленц представляет экуменическую версию христианства, в которой как святые почитаются безупречные праведники других конфессий и религий, например, Джалаладдин Руми и Махатма Ганди, а эпизоды из истории буддизма и ислама встраиваются в общую историю домостроительства спасения и явлений святости. Также Ленц привержен идее расширения мученической святости, включая в число святых жертв Холокоста, христиан-жертв гражданских конфликтов в Латинской Америке, а также жертв гомофобии и других форм насилия над гражданскими правами вне зависимости от религиозной принадлежности.

Этот иконописец, принадлежащий францисканскому ордену, имеет русские корни, живет на юге США и относится с большим вниманием к соседней мексиканской культуре. Его можно назвать художником *фронтира*, работающего на стыке американского, мексиканского и индейского начал. Адаптация иконописных и литургических сюжетов к восприятию аборигенов, которая обычно ассоциируется с деятельностью Ордена Иисуса [3, р. 10], в его случае означает введение византийско-русской иконописной манеры как общего знаменателя, как способа развернуть пространство, где уже спокойно располагается привычная данному этносу символика и иногда гражданский смысл – как в случае изображения Богоматери как латиноамериканки с терновым венцом в руках, в память о жертвах местных диктатур. Сам он объясняет свой стиль как «стиль после катастроф» [2, р. 54].

Так, созданные им изображения Иисуса как индейца и как африканца выдержаны полностью в иконописной стилистике, включая сохранение типичных атрибутов традиционной византийско-русской иконы, таких, как крестчатый нимб и надписание ІС ХС; тогда как символы, считываемые этносами, например, бусы или верхняя одежда, также оказываются подчинены этой организации изображения. Можно считать это попыткой создания универсального возвы-

шенного языка, который потом служит передаче христианских идей различным аудиториям, настроенным на культурный диалог – мы предлагаем называть это *утилитарным китчем*, противопоставляя это эстетическому китчу, заражающему возвышенными эмоциями невзыскательных потребителей. Он вполне при этом соединим с воспроизводством и реактуализацией мистических традиций и их символов, о чем обычно пишут в связи с творчеством Ленца как популяризатора мистики и гражданственности в экуменическом контексте [4].

Такой утилитарный китч во многом обязан той иконописной традиции, которой он принадлежит по праву ученичества. Иконописному ремеслу он научился у одного из американских учеников Фотиса Кондоглу (1895–1965), греческого художника, писателя, реставратора, переводчика и этнографа, который поставил целью подтвердить единство греческой цивилизации от античности до наших дней [1]. Поэтому он соединял в своей иконописи черты эллинистическо-римского искусства вилл и гражданских зданий с открытиями византийского искусства палеологовского времени, прежде всего, фессалоникийской школы Мануила Панселина, который привнес необычные ракурсы и позы в иконопись, а также разнообразил фон.

Разбирать подробно наследие Кондоглу и скрытое влияние на него Матисса и других французских художников – задача для монографии, а не для статьи. Укажем только на то, что Кондоглу, переводчик «Робинзона Крузо» и автор росписей в Муниципалитете Афин, настаивал на своеобразном импрессионизме и персонализме как основе обновления греческой культуры. Умение заражаться эстетическими чувствами и при этом действовать как Робинзон, сохраняя достоинство в самых сложных обстоятельствах – это и была его программа, и соединение нескольких вариантов «позднего» искусства как раз говорило о таком восприятии зрелого эмоционального опыта для столь же зрелых гражданских решений. Роберт Ленц явно обязан Кондоглу таким вниманием к зрелому опыту, и если зрелый опыт обеих Америк он видит в гражданском действии, то русский зрелый опыт – в юродстве, которое и отстаивает независимость духовной жизни.

Образы русских юродивых занимают значительное место в творчестве Роберта Ленца. В некотором смысле он видит в юродстве и основоположения русской идеи, и даже в святых, не относящихся к этому чину, подчеркивает черты святого безумия: так, Серафима Саровского он изобразил с медведем как домашним зверем – точно по такому же пути пошел американский иконописец Марк Дьюкс, расписавший в 2009 г. храм св. Григория Нисского в Сан-Франциско – доминантой росписи стала круговая композиция танцующих святых, с близким Ленцу экуменическим каноном, но расширенным в сторону литературы – так, среди святых с нимбами там изображены Данте, Шекспир, Достоевский, Чарльз Дарвин, Эмили Дикинсон и другие. В росписи Дьюкса Серафим Саровский выступает тоже вместе с прирученным медведем, и в тщательном прописывании медведя, этом безумном для мира сего жесте, и проявляется утилитарный китч, который мы определяем как внимание к фактуре, как однозначная систематизация фактуры («это жизнь», «это опыт»), но ради практических социальных выводов, а не выводов о содержании искусства.

При этом Роберт Ленц не передал своей любви к русскому юродству своим последователям. Наиболее известный его ученик Уильям Харт МакНиколс, с творчеством которого можно познакомиться на его сайте <https://frbillmcnichols-sacredimages.com>, разделяя все чины святости, которые чтит его учитель, включая праведных мусульман и жертв гомофобии, совсем не уделяет внимания ни греческим, ни русским юродивым, предпочитая скорее историю церкви в западном мире, чем разные образы и типы святости, рассматривая разные варианты духовности, начиная с духовности Ордена Иисуса и ее проявления в латиноамериканском мире со сложностями его гражданской и культурной жизни. МакНиколс, движущийся от стилистики иконы в сторону *ретабла*, создал автопортрет, где в клеммах отождествил себя с воскресшим Лазарем и картой Таро «Повешенный», то есть он видит в художнике пророка-мученика и проповедника, пережившего содержание проповеди собственным телом. В таком варианте персонализма не остается места для юродства, которое как раз подразумевает униженное тело, поврежденное: юродивый

готов терпеть побои и подвергать тело мучениям, чтобы высказать духовное содержание жизни. Тогда как Роберт Ленц, создавая фактуру юродства, отличает его от любых других видов святости.

На сайте иконописца мы встречаем семерых русских юродивых или близких юродству монахов-подвижников. Это Василий Блаженный (Московский), Даниил Ачинский, Домна Томская, Феофил Киевский, Пелагия Дивеевская, Ксения Санкт-Петербургская, Николай Гусев (Реутовский). Все они являются святыми Русской Православной Церкви для общецерковного или местного почитания. С точки зрения исторического охвата, фактически создается единство допетровского, послепетровского и советского времени – оказывается, что это единственный чин святости, кроме, вероятно, святителей (епископов), который относится ко всем трем временам – но русские святые епископы Роберта Ленца почти не интересуют, за исключением тех, чья деятельность была связана с США.

При сравнении этих икон с его же иконами других святых сразу бросаются в глаза общие особенности: это очень морщинистые лица, в отличие от святых других чинов, где даже у пожилых лица глаже и аккуратнее, общий растрепанный вид и необычный цветной фон, выбор необычных и не вполне иконописных цветов для фона. Все эти три особенности можно объяснить только установками и ценностями школы Кондоглу. Кондоглу, имитируя Панселина и учитывая дистанционные уроки помпейской живописи и Матисса, варьировал фон, кроме того, он стремился видеть красоту старости, используя поздние формы искусства (позднеантичное, поздневизантийское и импрессионизм как позднеевропейское) для выражения ценности старости как обретения полной духовной и гражданской самостоятельности. Кондоглу много переживал, что греческий народ недостаточно зрел, и поэтому воспевал красоту старости, морщинистость как показатель одухотворенности в противовес гладкой, простой и потому односторонней эмоциональности. Также и растрепанность тоже может считаться наследованием той динамики необычных ракурсов, которую создавал Кондоглу, но также и обращением к традициям русской иконописи с

некоторой живой и мягкой детализацией в эпоху Рублева.

Василий Блаженный изображен полностью обнаженным, анфас, по пояс, так что граница ковчежца иконы как раз кадрирует изображение выше тайных мест тела. Это соответствует житию, сообщающему, что он мог появляться полностью обнаженным, и необычным оказывается только изображение анфас, с большими глазами и маленьким ртом, что не соответствует русским иконам, где Василий Блаженный всегда изображен сбоку, как раз, чтобы скрыть непристойное. Маленький рот делает изображение менее эмоциональным (в соответствии с эстетикой Шопенгауэра, где глаза отвечают за ум, а рот – за чувственность), а изображение анфас позволяет принять тело юродивого как тело страдающего, видеть в этом страдание всего тела, а не отдельные акты мученичества. Точно так же анфас изображен подвижник с чертами юродивого, солдат войны 1812 года Даниил Ачинский, во власянице и веригах, в силу условности оказавшихся поверх власяницы. Если современные русские иконы этого святого обычно воспроизводят литографию Е.И. Фесенко 1891 года, сохраняя и поворот головы, и сутулость, то Роберт Ленц решительно порвал с этой традицией и изобразил Даниила Ачинского статным, стройным, благообразным, с развевающимися волосами и бородой, тем самым требуя не просто принять изображение анфас, но рассматривать его долго как анфас, принимать это движение прямо на зрителя как плакатное движение. Так этот утилитарный китч тематизирует изображение анфас как наблюдение за страданиями как не эпизодическими, а постоянными, принятыми с достоинством, с умом, а не в эмоциональном раздражении.

Если русские иконы Домны Томской обычно воспроизводят ее прижизненный портрет, сохраняя овал лица с тяжелым подбородком, но при этом стилизуя и прическу, и одежду, и пальцы рук и жесты под византийско-русскую традицию, под иконы комниновского времени в Византии и времени Андрея Рублева в России, то Роберт Ленц изображает ее, как раз очень византизировав ее лицо, сделав ее смуглой, курчавой, с прямым носом, сохранив разве овал лица и расстояние между носом и верхней губой, но при этом тщательно прописав все фактур-

ные свойства Томска: снег, избы, колокольни, собаки и мешки для собак – Домна любила и кормила собак. Здесь явно ставилась задача изобразить Россию в традиции Панселина – композиция города подражает палеологовскому возрождению и восходит к архитектурным троплём поздней античности. Тем самым подчеркивается, что юродство оказывается в случае женской святости общим достоянием мира. Также показательно, что Пелагия Дивеевская, которая почти всегда на иконах изображается с букетиком полевых цветов, здесь изображена с фиалками, которые вряд ли ассоциируются именно с Россией, причем букет плакатно направлен прямо на зрителя – в античности фиалка означала преждевременную смерть девушки. Идеи девства, старчества, юродства и мученичества оказались здесь сконцентрированы в едином образе тела, велящего забыть о границах возрастов и связанных с этим формах дискриминации.

При этом киевский святой Феофил Горенковский – исключение из этого плакатного стиля, он изображен чуть повернутым вправо, спокойным, статуарно застывшим. Вероятно, скопирована одна из икон Феофила – нам удалось найти иконы, где и облик, и поворот головы и плеч, и взгляд, и жесты совпадают. Единственное, что добавил Роберт Ленц, кроме большеглазости и невероятной морщинистости – бычка, занимающего значительную часть композиции: согласно воспоминаниям, Феофил ездил на повозке, запряженной бычком, вполне следуя здесь местным обычаям. Бычок заслоняет святого и смотрит на зрителя прямо, тогда как Феофил погружен в молитву или размышление о прочитанном (он держит книгу). Поэтому здесь, вероятно, Роберт Ленц хотел изобразить медитацию, а юродство увидеть в дружбе с животным, вполне соответствующей местным традициям хозяйственности; в готовности переносить страдания ради блага всего живого – бычок не только не изможден, но бодр, весел и похож на соцреалистические плакаты. Так раскрывается одна из практических сторон юродства в этой части Российской Империи, не противореча тому теоретическому пониманию юродства как русской идеи, которое Роберт Ленц проводит во всех изображениях юродивых.

В изображении Ксении Петербургской привлекает внимание только историческая ошибка: она изображена в мундире мужа, но это мундир камер-юнкера, с рядом ошибок, а не боевого офицера. Почему так получилось, мы не знаем. Интереснее изображение св. Николая Гусева, юродивого и новомученика, покровителя города Реутов под Москвой. В России известна икона этого святого, в храме Димитрия Солунского в Косино, где его лицо и одежда выписаны в условной «палехской» «шкатулочной» манере, но подробно проработан среднерусский пейзаж и изображение его скита-шалаша, полностью в традициях национального пейзажа и его имитаций в эстетическом китче и ремесленном творчестве России. Тогда как Роберт Ленц создал несравненно более удачный образ, которому для русского зрителя мешает только плакатное сочетание цветов, напоминающее о цвете стен и спецодежды. Лицо этого мученика, расстрелянного в возрасте 17 лет, полностью воспроизведено с фотографии из судебного дела, которая невольно немного его состарила – и здесь фактурность лица совпала с памятью о времени репрессий, о мученичестве и готовности к мученичеству в любом возрасте. Тело юродивого, закрытое тюремной робой, выписан-

ной со всем мастерством византийских движков (белых штрихов, усиливающих рельефность одежды), оказалось и телом свидетельства о мучениях других, и так замкнулся круг от Василия Блаженного как гражданского деятеля Московской Руси до Николая Гусева как народного юродивого и мученика, не принимающего никакого угнетения.

Таким образом, хотя русская духовность для Роберта Ленца – только одна из мировых духовностей, этот художник нашел свою формулу *русской идеи* – смирение юродивого, которое позволяет отстоять гражданское действие и телесную неприкосновенность для всех возрастов. Юродство смыкается с гражданским действием, мученичеством и подвигами разного возраста, от юношеского девства до медитативного старчества, и не делает различия для того или другого пола. Наследуя традициям античной и византийской живописи, воспринятым в школе Фотиса Кондоглу, и своеобразно преломляя традиции импрессионизма, плаката, китча и социалистического реализма, Роберт Ленц создает свой порядок интерпретации духовных традиций, существенный для понимания прагматики современного искусства.

Литература:

1. Καφέτση, Α. La peinture hellénique autour des années trente et le problème de la “grécité”. analyse structurale, analyse critique : дис. – Paris : Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1984. – Текст : непосредственный.
2. Lentz, R.J. New Images of Holiness / R.J. Lentz. – Текст : непосредственный // Liturgy. – 1986. – Т. 6. – № 2. – С. 54–59.
3. Martin Kathleen, J. (ed.) Indigenous Symbols and Practices in the Catholic Church: Visual Culture, Missionization and Appropriation / J. Martin Kathleen. – London : Taylor & Francis, 2010. – 300 p. – Текст : непосредственный.
4. Merkel-Hess, M. Mother of God Similar to Fire / M. Merkel-Hess. – Текст : непосредственный // Cistercian Studies Quarterly. – 2011. – Т. 46. – № 4. – С. 481–488.

References:

1. Καφέτση, Α. La peinture hellénique autour des années trente et le problème de la “grécité”. analyse structurale, analyse critique : dis. – Paris : Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1984. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Lentz, R.J. New Images of Holiness / R.J. Lentz. – Tekst : neposredstvennyy // Liturgy. – 1986. – Т. 6. – № 2. – S. 54–59.
3. Martin Kathleen, J. (ed.) Indigenous Symbols and Practices in the Catholic Church: Visual Culture, Missionization and Appropriation / J. Martin Kathleen. – London : Taylor & Francis, 2010. – 300 p. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Merkel-Hess, M. Mother of God Similar to Fire / M. Merkel-Hess. – Tekst : neposredstvennyy // Cistercian Studies Quarterly. – 2011. – Т. 46. – № 4. – S. 481–488.

Для цитирования: Петров, И.И. Этюд в творчестве А. Скрябина. / И.И. Петров, Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 11–15. – Библиогр.: с. 15 (2 назв.).

УДК 781.6

Петров Иван Игоревич,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.06 Композиция

E-mail: ivanpetrov5109@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Кучер Наталья Юрьевна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

ЭТЮД В ТВОРЧЕСТВЕ А. СКРЯБИНА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности претворения жанра фортепианного этюда в творчестве А.Н. Скрябина. Авторы рассматривают циклы фортепианных этюдов, созданные композитором на разных этапах творческого пути, раскрывая наиболее характерные черты фортепианного письма композитора в данном жанре.

Ключевые слова: фортепианный этюд; А.Н. Скрябин; фортепианное творчество.

Ivan Petrov,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student in the specialty 53.05.06 Composition

E-mail: ivanpetrov5109@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Natalya Kucher,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

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

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

ETUDE IN THE WORKS OF A. SCRIBIN

Annotation. The article discusses the features of the implementation of the piano etude genre in the work of A.N. Scriabin. The author examines the cycles of piano etudes created by the composer at different stages of his career, revealing the most characteristic features of the composer's piano writing in this genre.

Keywords: piano etude; A.N. Scriabin; piano work.

Жанр этюда представляет собой жанр фортепианной миниатюры, которая, в одних случаях, становится симфонией, а в других – концертом.

Как жанр этюд (фр. Étude – изучение, учение, разработка) известен примерно с XVIII века. В изобразительном искусстве это подготовительный набросок для бу-

дущего произведения. В шахматной практике этюд – один из видов композиции для выполнения определенного задания. Существует театральный этюд как упражнение для совершенствования актерской техники.

В музыке как самостоятельный жанр этюд был представлен с XIX века.

В стандартном, классическом понимании – это, как правило, небольшая инструментальная пьеса, основанная на определенном паттерне, задачей которой является развитие отдельного исполнительского навыка.

Говоря об этюдах, невозможно не сказать про одну из самых известных, важнейших исторических фигур, внесших огромный вклад не только в фортепианную педагогику, но и в наследие мировой музыки. Это Карл Черни.

Черни – ученик Л. Бетховена, учитель Ф. Листа – был «фигурой переходного периода от классицизма к романтизму» [2, с. 6]. Относительно его этюдов сформировалось мнение, что они носят исключительно инструктивный, прикладной характер, без какого-либо яркого художественного начала – словно в них нет какой-то прекрасной, запоминающейся мелодии, каких-то необычных гармонических изысков и с довольно простой, понятной формой. Складывается обманчивое впечатление, что этюды К. Черни – скучные, нудные, неинтересные и ко всему прочему, еще и не получаются. Однако огромная часть этюдов безусловно примыкает к числу художественных романтических и постромантических пьес, и наряду с ясной инструктивно-технической задачей этюды Черни требуют работы образного и тембрового мышления [2, с. 7].

Тем не менее, несмотря на довольно богатую образную наполненность данных пьес, чувствуется, что художественный образ отчасти и является технической задачей, помимо фигуры, на которой он основан (особенно, если исполнять их в указанных композитором темпах). Кроме этого, этюды в ор. 740 не воспринимаются как единый цикл, со своей внутренней драматургией, определенным замыслом и формой: если пьесы и структурированы каким-то образом, то исключительно отдельными блоками из нескольких этюдов (кварто-квинтовые, параллельные, однотерцовые, просто терцовые, одноименные соотношения тональностей). С музыкальной точки зрения, какой-либо четкой определенной закономерности между пьесами нет.

Примерно с тридцатых годов XIX века в творчестве композиторов начинается преобразование и переосмысление этюда как жанра. Значительно расширяется спектр жанровой основы. Их фактура, форма, ладогармоническое устройство становятся значительно сложнее. Этюды формируют более комплексные, многоплановые, с точки зрения формы и внутренней драматургии, циклы. Некоторые этюды обладают подзаголовками и программностью. На первый план выходит и начинает превалировать именно художественный образ. Это по-прежнему технически требовательные и сложные пьесы, но именно идея, определенная концепция и эмоциональное состояние являются источником художественного образа и диктует ту или иную фактуру, а не наоборот. Вспомним «Трансцендентные этюды» Ф. Листа, этюды ор. 10 и ор. 25 Ф. Шопена, «Симфонические этюды» Р. Шумана, «Этюды-картины» С.В. Рахманинова, «8 концертных этюдов» Н.Г. Капустина, менее известные «11 этюдов в форме старинных танцев» В.С. Косенко и, наконец, этюды А.Н. Скрябина.

Переходя к этюдным сочинениям Скрябина, необходимо в общих чертах затронуть эволюцию его творчества. Исследователи выделяют три этапа:

1) юношеский. В произведениях этого периода, наряду с уже тогда ярким стилистическим своеобразием и непосредственностью, очень сильно ощущается влияние и традиции П.И. Чайковского и Ф. Шопена. Музыка этих лет характерны проникновенный лиризм, романтическая приподнятость чувств. Одним из ярчайших примеров является знаменитый этюд *cis-moll* ор. 2, № 1;

2) дореволюционный (до событий 1905 года). В этот период на композитора оказали огромное влияние обостренное и накаленное общественное настроение, стремительный общественный подъем. Это, безусловно, выразилось в сильном динамизме, пламенной патетике произведений этих лет и проявлении всего последующего новаторства и высочайшего мастерства скрябинского гения;

3) и наконец последний, постреволюционный период творчества композитора приходится на годы, когда часть русской интеллигенции, в том числе и сам композитор, подвергаются реакционным настроениям и идеям мистицизма, что сформировало вектор и концепцию произведений этих лет.

Примечательно, что на каждый из указанных выше этапов деятельности Скрябина приходится по циклу фортепианных этюдов (ор. 8, ор. 42 и ор. 65). В них композитор словно закрепляет стилевые особенности периодов своего творчества в жанре, с наибольшей ясностью выявляющем характерные черты фортепианного письма.

В большинстве этюдов композитор использует целый ряд различных приемов – широкие фигурационные построения, октавная и аккордовая техника, репетиция и быстрые скачки.

Еще одна характерная и определяющая черта фортепианного стиля Скрябина, проявившаяся и в его этюдном творчестве – это полифоничность. Здесь и свободные, инкрустированные в аккомпанемент подголоски, легко и естественно возникающие и вновь незаметно исчезающие, отдельные мелодические фразы, а также диалогичность в развитии тем.

Первое сочинение с названием «этюда» было написано Скрябиным в возрасте 15 лет и объединено с двумя другими пьесами – «Прелюдией» и «Экспромтом в виде мазурки» – под опусом № 2. Этюд ор. 2 *cis-moll* – это небольшая, относительно медленная и очень певучая пьеса меланхолического характера, наполненная глубоким, скорбным драматизмом. Здесь мы сразу сталкиваемся с отказом композитора от привычного толкования этюда как быстрой виртуозной пьесы, что до Скрябина было редким явлением. Этот этюд тесно связан с русской классикой, а именно, с фортепианным наследием Чайковского, что выразилось в характере мелодии в первой части этюда, в ее интонационном строе, вокальной мягкости и гибкости ее рисунка, диалогичности фактуры (этот этюд часто сравнивают с баркаролой Чайковского). Вместе с этим, данный этюд очень тесно связан и с наследием роман-

тиков, где в средней части этюда вдруг проявляются веяния шопеновских, а также григговских фортепианных миниатюр. Тем не менее, не смотря на очевидное влияние маститых композиторов, в этой пьесе уже несомненно присутствуют индивидуальные черты и тенденции скрябинского письма, которые будут и в последующих произведениях.

Двенадцать этюдов ор. 8 представляют собой первый обширный этюдный цикл. Работа над данными этюдами продолжалась с 1894 по 1895 год, вплоть до самой их публикации, которая несколько раз откладывалась из-за стремления композитора добиться совершенства, что привело к значительной переработке ряда пьес. Многие в данных этюдах, как и в других ранних пьесах Скрябина, навеяно образами природы, о чем композитор неоднократно указывал в своих письмах. Например, в одном он пишет: «Ни одна наука не даст таких точных и простых ответов на многие вопросы, как сама природа, и человек не должен избегать общения с ней» [цит. по: 1, с. 14]. К слову, этюды Шопена тоже были навеяны образами природы; здесь, как и в других фортепианных миниатюрах, Александр Николаевич придерживался шопеновской модели, но главное отличие от этюдных опусов предшественников заключается в возросшей внутренней цельности этюдного цикла, в наличии у него единой «сквозной» линии развития. Это достигается за счет контрастного сопоставления образов, что, в свою очередь, аккумулирует эмоциональное напряжение, подготавливая почву для локальных кульминаций в цикле. Также признаком цикличности является продуманность тонального плана всех двенадцати этюдов: конец одного этюда, образно говоря, является фундаментом начала другого. Более того, некоторые из них подобны частям сонатного цикла: девятый этюд *gis-moll* близок масштабным и действенным быстрым частям, десятый написан в духе романтического скерцо, одиннадцатый (*Andante cantabile*) выполняет функцию медленной части и, наконец, двенадцатый этюд *dis-moll* выступает в роли финала. Последние два этюда в особенности отображают эмоциональный контраст в законченном и завершенном его виде, который

характерен для всего творчества Скрябина. Сначала это пассивное томление, доходящее до безысходного отчаяния, а затем экзотическое победоносное самоутверждение. Сам Скрябин не мыслил себе радость победы без суровой и жестокой борьбы. Композитор писал: «Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его» [1, с. 19]. И символом такой «победы», вобравший весь трагизм предшествующей борьбы стал завершающий цикл знаменитый патетический этюд *dis-moll*. Он пронизан внутренним напряжением и драматизмом, которые ослабевают лишь в середине пьесы, а затем обрушиваются в максимальном апофеозе в заключительной части.

В данном опусе многообразно и полно проявилось новаторство фортепианного стиля Скрябина. Здесь композитор не использует традиционные для данного жанра гаммы и арпеджио, постоянному варьированию подвергается фактура, тонко используются тембры различных регистров инструмента.

Между созданием этюдов ор. 8 и ор. 42 прошло восемь лет, и они значительно отличаются друг от друга: в особенностях построения, в характере музыки и в фортепианном стиле. В ор. 42 мы встречаемся с различными, порой противоположными настроениями – то полным трагизмом или мятежной взволнованностью, то лирически-нежными мечтаниями. Если в ранее написанных этюдах главенствовали именно личные переживания композитора от окружающего мира, то в этюдах ор. 42 выражены более сложные психологические состояния, что привело к проявлению двух противоположных тенденций, характерных для творчества Скрябина этого периода: тяга к созданию крупных, монументальных полотен, таких как симфонии и сонаты с одной стороны, и стремление достигнуть максимальной краткости и афористичности в жанре фортепианной миниатюры с другой. Например, если в ор. 8 повсеместно преобладал принцип трехчастности, то в ор. 42 мы встречаем как лаконичный этюд-зарисовку № 2 *fis-moll*, так и развернутое, глубоко значительное сочинение, знаменитейший этюд №5 *cis-moll*. Данная пьеса, расположенная в точке «зо-

лото сечения», является кульминацией всего цикла. Этот этюд занимает особое место не только в творчестве Скрябина, но и в мировой музыке в целом. Сам композитор, по воспоминаниям его жены, отмечал, что по значению этот этюд не уступает, а может, даже и превосходит третью симфонию. Столь глубокое содержание данного этюда выразилось в форме, близкой сонатному *Allegro*, дающей наибольший простор развитию музыкальных идей.

В целом, в этюдах ор. 42 ярко сказывается новаторство Скрябина в области гармонии и усложнении ладогармонического мышления. Также композитор применяет широко расположенные аккорды и размещенные по всей клавиатуре фигурации, богатую и предельно тонкую педализацию.

Цикл этюдов ор. 65 состоит только из трех пьес и примыкает к сочинениям позднего Скрябина. Цикл написан в Швейцарии летом 1912 года. Этюды данного опуса интересны тем, что в первом из них, создающем образ нежного томления, мелодия написана двойными нотами в интервал ноны, во втором – «хрупколомком», по выражению Б. Асафьева, в интервал септимы, а в третьем, создающим образ вихревой окрыленности – в квинту, что было исключительным явлением в творчестве композитора. В этом цикле также улавливается сквозное развитие образов.

Подводя итог, отметим, что творчество Александра Николаевича Скрябина безусловно и однозначно является великим наследием и достоянием мировой музыки, в котором фортепианные этюды гениального композитора занимают особую нишу. В определенных аспектах продолжив традиции этюдного письма других композиторов, Скрябин, со свойственным ему уникальным и неповторимым видением, вывел, казалось бы, столь миниатюрный жанр в совершенно иной, отличный от предшественников и современников вектор. В нем он совместил целый ряд жанровых основ, наделил пьесы таким содержанием и придал им такую форму, которые в отдельных случаях по значимости ставят фортепианный этюд наравне с симфонией.

Литература:

1. Благой, Д.Д. Этюды Скрябина / Д.Д. Благой. – Москва : Гос. муз. изд, 1967. – 63 с. – Текст : непосредственный.
2. Карпычев, М.Г. Этюды К. Черни ор. 740 и их образный мир / М.Г. Карпычев – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск. – 2016. – № 3 (13). – С. 5–12.

References:

1. Blagoy, D.D. Etyudy Skryabina / D.D. Blagoy. – Moskva : Gos. muz. izd, 1967. – 63 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Karpychev, M.G. Etyudy K. Cherni or. 740 i ikh obraznyy mir / M.G. Karpychev – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik muzykal'noy nauki. – Novosibirsk. – 2016. – № 3 (13). – S. 5–12.

Для цитирования: Роговская, А.В. Музыкальный стиль свадебных песен посёлка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области / А.В. Роговская, О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 16–24. – Библиогр.: с. 24 (6 назв.).

УДК 781.7

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Россия, г. Челябинск

Юровская Ольга Леонидовна,

кандидат искусствоведения;

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

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Россия, г. Челябинск

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ПОСЁЛКА АРСИНСКОГО НАГАЙБАКСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. В данной статье рассматривается музыкальный стиль песен традиционного свадебно-обрядового комплекса, зафиксированного в ходе фольклорных экспедиций в посёлке Арсинском Нагайбакского района Челябинской области в период с 1991 по 2019 гг. В статье производится анализ фактуры, мелодики и манеры исполнения свадебных песен местной традиции.

Ключевые слова: свадебный обряд; свадебные обрядовые песни; многоголосие; тип фактуры; музыкальный стиль.

Anastasia Rogovskaya,

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

Studying in the Field 53.03.04 Art of Folk Singing

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

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 Folk Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

MUSICAL STYLE OF WEDDING SONGS IN ARSINSKY VILLAGE, NAGAYBAK DISTRICT, CHELYABINSK REGION

Annotation. This article examines the musical style of songs of the traditional wedding and ritual complex, recorded during folklore expeditions in the village of Arsinsky, Nagaybak district, Chelyabinsk region from 1991 to 2019. The article analyzes the texture, melody and manner of performing wedding songs of local tradition.

Keywords: wedding ceremony; wedding ritual songs; polyphony; type of polyphony, musical style.

Как известно, свадебный ритуал включает в себе важнейшую информацию об этносе и отражает его музыкально-стилевую специфику в целом. Южный Урал с его мно-

голкой этнической картиной разных народов представляет большой интерес для исследователей. Одной из его малоизученных песенных традиций является культура по-

сёлка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области, сохранившая свою локальную специфику.

В 2019 году в данную местность состоялась фольклорная экспедиция в составе студентов и преподавателей кафедры народного пения ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского. В ходе экспедиции от информантов был зафиксирован разнообразный песенный материал, включающий лирические, свадебные песни и духовные стихи. Осмыслению свадебного обряда посёлка Арсинского и его музыкально-стилевым особенностям посвящено данное исследование.

В свадебном обряде посёлка Арсинского можно выделить несколько жанров музыкально-песенного фольклора: *свадебные обрядовые песни, свадебные причитания*, а также приуроченные *шуточные и плясовые песни*. Отметим, что классификация свадебных обрядовых песен производится по предложенной Б.Б. Ефименковой системе, согласно которой музыкальное наполнение свадьбы дифференцируется в соответствии с основными обрядовыми функциями – *инициационной и коммуникативно-обменной* [1, с. 14].

В свадебных песнях *инициационной* функции текст исполняется с напевами плачево-повествовательного характера. Поэтический текст данных песен связан с мотивами прощания (*«Как во высоком, новом тереме», «Ой, как на моречке»* и *«Ой, много, много у сыра дуба»*).

Согласно наблюдениям исследователей М.Н. Ивановой и К.А. Крылова, свадебные песни *коммуникативно-обменной* функции по своим признакам можно разделить на 3 группы:

1) обрядово-повествовательные песни (*«Пей, тятенька, пей», «Ой, катится красное солнышко», «Что не стук стучит во тереме», «Ой, пошли дары»*);

2) обрядово-заклинательные песни (*«Из-за ветра во поле», «Уж вы бояры»*);

3) величально-поздравительные песни (*«Уж ты, дружка», «Что и вьётся хмель», «Уж ты, зоренька-заря», «А кто у нас умен», «По логу, логу», «Тёща для зятя пирог испекла»*) [2, с. 78].

Некоторые напевы исполняются в местной традиции во время различных си-

туаций в процессе свадебного обряда и являются полифункциональными. Кроме того, отдельно в свадебном обряде п. Арсинского стоит отметить бытование ряда приуроченных к свадьбе песен: *плясовых* (*«Молодка, молодка», «Сера утка луговая», «Хороша наша Татьяна»*) и *шуточных* (*«Уж как дедушка Варлам», «Захотела я морковки», «Демьян и Евсеевна»*). Также в п. Арсинском в 2014 году в единичном варианте было зафиксировано свадебное *причитание* *«Да родима моя внученька»* [2, с. 72].

Как верно отметил В.М. Щуров, «художественный стиль произведений народного музыкального творчества является важнейшей стороной их целостного облика. В отечественном музыкознании границы данного понятия охватывают систему средств выразительности, которая служит воплощению определенного идейно-образного содержания» [6, с. 25]. В ходе анализа музыкальной стилистики свадебных песен п. Арсинского нами были рассмотрены местные особенности *певческого стиля*, включающего *фактурные, тембровые характеристики*, а также *специфические приёмы звукоизвлечения*.

Основным типом *многоголосия*, бытующим в п. Арсинском и являющимся характерным для исполнения свадебных напевов, является *функциональное двухголосие* ленточного типа. Для данного типа фактуры характерно наличие двух голосовых партий, различающихся по тесситуре звучания и тембровой окраске [4, с. 498]. Основным голосом в фактуре данного типа многоголосия является нижний подголосок, а верхний берёт на себя вспомогательную функцию колоризации напева. Для функционального многоголосия характерно исполнение верхнего подголоска одним человеком, однако, в записях, где зафиксировано исполнение участников местной самодеятельности, партию исполняют несколько человек. Данное явление можно объяснить влиянием народно-хоровой исполнительской традиции, лоббируемой художественным руководителем ансамбля. Так как нижний голос исполняют большинство участников коллектива, то иногда в рамках нижней партии возникает *вариантная гетерофония*, приводящая к появлению новых созвучий (*пример 1*).

2. Э - и, та - ма кра - сна - я сна - ря - жа - ла - ся, да

в бе - ла пла - тье - та сна - ря - жа - ла - ся.

Пример 1

В *примере 1* важно отметить ещё одну характерную особенность местного песенного стиля, выделенную К.А. Крыловым, – появление третьего голоса в заключительном кадансовом обороте музыкальной строфы [3, с. 72]. На сегодня примеры возникновения третьего голоса зафиксированы

лишь в образцах с напевом *инициационной линии*. Однако, расшифровки из сборника В.М. Щурова «Старинные песни Уральских станиц» свидетельствуют о том, что ранее данные моменты были также характерны для песен *коммуникативно-обменной функции* (*пример 2*) [5, с. 79].

♩ = 72

2. Со ко - си - ца - ми, со о - рли - ца - ми.

Ой, лю - ли, лю - ли, со о - рли - ца - ми.

Пример 2

Ленточный тип многоголосия встречается в большинстве примеров свадебных напевов (8 напевов из 10), а также в приуроченных плясовых и шуточных песнях. Кроме того, в местной традиции в единичных экземплярах были зафиксированы примеры

напевов с *вариантной гетерофонией* (*пример 3*), *функциональным двухголосием* с *дифференцированной гетерофонией* в нижнем голосе (*пример 5*) и *двухголосием с регистровым удвоением* (*пример 6*).

♩ = 84

1. Ой, тя-ти-нька, пей, ой, тя-ти-нька, пей, ми-ня не про-пей, тя-ти-нька пей.

Пример 3

Пример 3 был зафиксирован в 2014 и 2019 годах, в записи 2019 года фрагментарная гетерофония зафиксирована не была, при этом данная песня была записана и расшифрована В. М. Щуровым в 1991 году

(пример 4) [5, с. 60]. Сравнение примеров 2 и 4 с современными записями указывает на явную деформацию фактурной организации песенной традиции посёлка и её разрушение.

$\text{♩} = 120$

1. Пей, тя-ти-нька, пей, пей, тя-ти-нька, пей, ми ня не про-пей, тя-ти-нька пей.

Пример 4

$\text{♩} = 64$

1. А кто у нас у - ме - н(ы), кто у нас ра - зу - ме - н(ы)?

3

Ро - за н(ы)мой, ро за н(ы), ви на град зе - лё ный, ро за н(ы)мой, ро - за н(ы), ви - на град зе - лё ный.

7

2. Что Де - нис - ат у - ме - н(ы), Вла - ди - мер ра - зу - ме - н(ы).

9

Ро - за н(ы)мой, ро - за н(ы), ви на г(ы)рад зе - лё ный, ро за н(ы)мой, ро - за н(ы), ви - на град зе - лё ный.

Пример 5

Пример 5 показывает нетипичную для местной традиции манеру исполнения в партии нижних голосов. Возможно, данный

образец является отголоском южнорусской традиции, для которой данный тип многоголосия является основным.

♩ = 58

1. Ма - ло - дка, ма - ло - дка, да ма - ло - де - н(и) - ка - я, эх!

3
Ма-ло дка, ма-ло дка, да ма-ло-де-н(и) ка - я, га-ло-вка ма-я, да спа-бе-дне-н(и) ка - я.

Пример 6

В *примере 6* представлен образец приуроченной к свадебному обряду плясовой песни. Сюжет поэтического текста широко распространён на всей территории казачьих поселений Челябинской области. Регистровое удвоение происходит за счёт дублирования комбинированной партии нижнего и верхнего женского подголоска. Данный тип многоголосия не характерен для свадебных песен, которые исполняются однородным женским составом. В свою очередь, исполнение песен с данным типом фактуры голосов характерно для смешанного состава ансам-

бля при исполнении на свадебном пиру, на второй и последующие дни свадьбы приуроченных к событию напевов.

В традиции исполнения свадебных песен п. Арсинского важно отметить несколько *типов фактуры*, которые характерны для *кадансового раздела напевов*. К **первому типу** фактуры относятся напевы, стремящиеся к унисону в конце композиционного построения (*пример 7*). Данный тип каданса встречается в четырех образцах напевов («Из-за ветра во поле», «Ой, тятенька, пей», «Что не стук», «Тёща для зятя пирог испекла»).

♩ = 76

1. Из - за ве - т(ы) - ра ва по - ли, да

3
из - за зе - ле - най - та ду - бра - - - - - вы.

Пример 7

Ко **второму типу** фактуры относятся напевы, в которых конечным интервалом является октава (*примеры 8, 9*).

3. дай ма - ко - - - - - ва - чки.

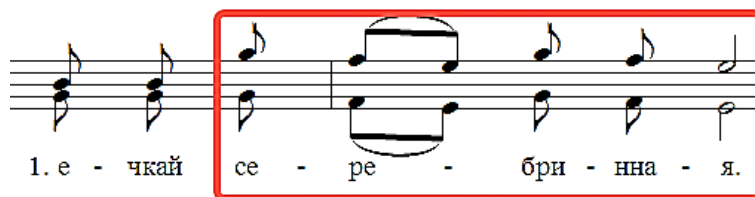
Пример 8



Пример 9

У данного типа фактуры имеется и другой способ реализации, и связан он с нисходящим движением к опорному тону в верхнем голосе. В ходе такого мелодического движения между верхним и нижним голо-

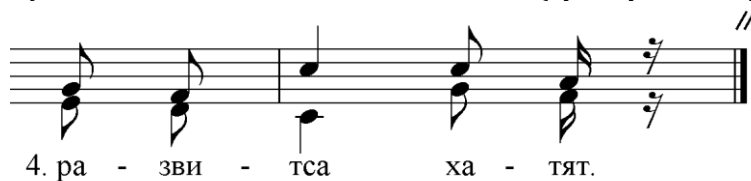
сом возникает длительное октавное звучание не только на заключительном тоне, но и во всем мелодическом обороте [3, с. 75] (пример 10).



Пример 10

Третий тип фактуры кадансового раздела характеризуется окончанием на

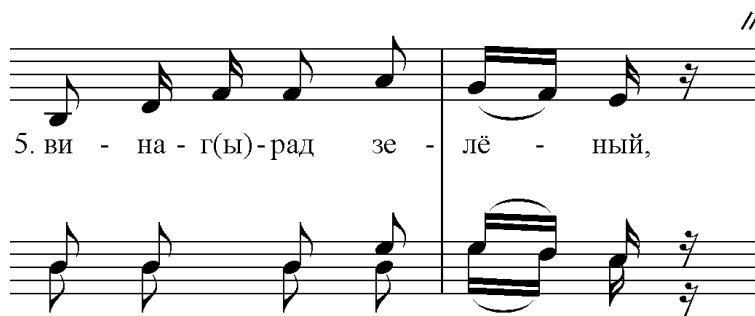
терцовом созвучии верхнего и нижнего подголоска (примеры 11–13).



Пример 11



Пример 12



Пример 13

Хотя процесс варьирования является неотъемлемой частью мышления народных исполнителей и важным свойством певческого стиля, в п. Арсинском он проявляется незначительно. Возможно, что здесь сыгра-

ло роль влияние самодеятельности и постоянной сценической деятельности местного певческого ансамбля. Чистка партий, постоянное исполнение одного и того же материала в конечном итоге привело к ситуации,

когда варьирование стало элементом фрагментарно фиксируемым в данной традиции. Тем не менее, в рамках местной традиции элементы варьирования прослеживаются как на композиционном, так и на мелодическом уровне.

Вариативность на уровне формообразования присутствует в нескольких свадебных напевах п. Арсинского. Так, в песне «А кто у нас умен», имеющую двухстрочную форму с рефреном, возможно повторение рефрена 2 раза. А в напеве песни «Уж ты дружка ли, друженька» и «Уж вы, бояры, бояры», варьируется протяженность первой

строфы, которая может звучать как полностью, так и в усечённом виде.

Мелодическое варьирование встречается в местной традиции в напевах «Как во высоком новом тереме», «Ой, как на моречке, на море», «Ой, много, много у сыра дуба» (пример 14). Оно возникает за счёт варьирования мелодии в нижнем голосе. Однако чаще вариативность проявляется хоть и весьма слабо, в партии верхнего подголоска, который в отличие от нижнего голоса является более свободным в мелодическом плане (пример 15).

1. и ца мы - ла - ся.

2. сна - ря - жа - ла - ся.

3. ди - ва - ва - (а) - ли - ся.

Пример 14

1. Ро - за - н(ы) мой, ро - за - н(ы), ви на - рад зе - лё - ный.

ро - за - н(ы) мой, ро - за - н(ы), ви на - рад зе - лё - ный.

2. Ро - за - н(ы) мой, ро - за - н(ы), ви - на - г(ы) - рад зе - лё - ный.

3. Ро - за - н(ы) мой, ро - за - н(ы), ви - на - град зе - лё - ный.

Пример 15

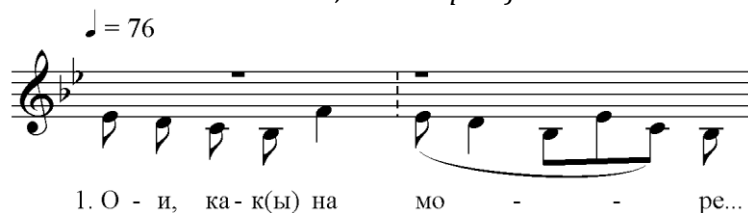
Немаловажным отличительным качеством любой певческой традиции в музы-

кальном стиле является используемые певцами исполнительские приёмы. В традиции

п. Арсинского можно выделить несколько свойств, отражающих манеру исполнения свадебных песен ансамблем, а также особенности, характерные для верхнего голоса.

Общими исполнительскими приемами в бытовании свадебных песен п. Арсинского являются ритмические дробления слогов с включением огласовок.

Данный способ используется обеими голосовыми партиями. Образование же огласовок происходит путём вставки гласной между двумя согласными либо в словах,



Пример 16



Пример 17

Как считает К.В. Квитка, «дробления возникают в значительной степени в русской армейской среде, а если и среди крестьян, то при участии солдат или в той группе крестьян, которая любит подражать солдатскому пению» [3, с. 85]. Поскольку п. Арсинский изначально был казачьим поселением, то существование данного исполнительского приема в местной песенной традиции вполне закономерно.

Среди исполнительских приёмов, характерных для верхнего подголоска, можно выделить элементы тонкого голоса, используемого в исполнении песни «Уж ты зоренька, зоря» и возникающего во время звучания ноты «до» второй октавы (пример 17). Данным приёмом на момент экспедиции 2019 года владела только Е.П. Галкина, но, по словам исполнительницы, раньше данный приём был довольно распространённым в местной традиции. Зная, что первопоселенцы посёлка мигрировали сюда из Поволжья, можно предположить, что данный приём является отголоском среднерусской песенной традиции, к которой В.М. Щуров отно-

оканчивающихся на согласную букву – *Ои, как(ы); Из-за вет(ы)ра*. Употребление огласовок в пении несёт в себе несколько функций. Так, в примере 16 основной функцией данного приёма является мелодизация поэтического текста, а также придание некоторым словам более мягкого звучания. Другой функцией является ритмизация песни за счёт постоянной пульсации в напеве. Такой тип огласовок, скорее всего, имеет под собой влияние мужской казачьей традиции (пример 17).

сил и традицию среднего Поволжья. Характеризуя манеру исполнения свадебных песен, присущую арсинцам, можно сказать, что она также схожа со среднерусской манерой. Голоса звучат мягко и академично, но при этом в довольно низкой тесситуре, что, скорее всего, указывает на влияние мужской песенной традиции.

Рассмотрев музыкальные особенности свадебных песен п. Арсинского, можно отметить наиболее характерные местные черты:

- большинство напевов представляют коммуникативно-обменную линию;
- особенностью местной традиции является ряд песен коммуникативно-обменной линии с двухстрочной формой композиционного развития;
- основной тип многоголосия – функциональное двухголосие ленточного типа;
- анализ фактуры кадансовых окончаний указывает на связь песен с октавным финалом (и, в особенности, образцов с опеванием опорного тона верхним голосом) с местными лирическими песнями. Свадебные песни с окончанием на унисоне наиболее

традиционны и имеют более раннее происхождение; песни с окончанием на терции, скорее всего, сформированы под влиянием местной традиции многоголосного исполнения;

– ритмическое дробление слогов является характерным и наиболее употребляемым приёмом в исполнительской традиции п. Арсинского.

Очевидно, что свадебный обряд посёлка Арсинского, являющийся разновидностью свадьбы оренбургских казаков, и его песенное наполнение обладают как общими, так и локальными специфическими особенностями, указывающими на связь с южно-русской, среднерусской и казачьей песенной традицией.

Литература:

1. Ефименкова, Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение : введение в проблематику / Б.Б. Ефименкова. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2008. – 64 с. – Текст : непосредственный.

2. Иванова, М.Н. Песни в системе свадебного обряда посёлка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области / М.Н. Иванова, К.А. Крылов. – Текст : непосредственный // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. – 2021. – № 1 (1) – С. 68–83.

3. Крылов, К.А. Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области / К.А. Крылов. – Екатеринбург, 2021. – 272 с. : нот., аудиоприложение (CD). – Текст : непосредственный.

4. Народное музыкальное творчество : учебник / отв. ред. О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с., нотн. прим., ил. – Текст : непосредственный.

5. Щуров, В.М. Старинные песни уральских станиц : [для пения с услов. букв.-цифр. обозначением аккордов] / В.М. Щуров, А.В. Никитин ; ред. А.Л. Савицкого ; предисл. В.М. Щурова. – Москва, 2002. – Текст : непосредственный.

6. Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. – 464 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Efimenkova, B.B. Vostochnoslavjanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie : vvedenie v problematiku / B.B. Efimenkova. – Moskva : RAM im. Gnesinykh, 2008. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Ivanova, M.N. Pesni v sisteme svadebnogo obryada poselka Arsinskogo Nagaybakskogo rayona Chelyabinskoy oblasti / M.N. Ivanova, K.A. Krylov. – Tekst : neposredstvennyy // Narodnye traditsii: muzyka – poeziya – tanets. – 2021. – № 1 (1) – S. 68–83.

3. Krylov, K.A. Pesennaya traditsiya kazach'ego sela Kulevchi Chelyabinskoy oblasti / K.A. Krylov. – Ekaterinburg, 2021. – 272 s. : not., audioprilozhenie (CD). – Tekst : neposredstvennyy.

4. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo : uchebnyy / отв. ред. О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с., нотн. прим., ил. – Текст : непосредственный.

5. Shchurov, V.M. Starinnye pesni ural'skikh stanits : [dlya peniya s uslov. buk.-tsifr. oboznacheniem akkordov] / V.M. Shchurov, A.V. Nikitin ; ред. А.Л. Савицкого ; предисл. В.М. Щурова. – Москва, 2002. – Текст : непосредственный.

6. Shchurov, V.M. Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki / V.M. Shchurov. – Moskva : Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 1998. – 464 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Секретова, Л.А. Соната для скрипки и фортепиано Л. Долгановой / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 25–29. – Библиогр.: с. 29 (5 назв.).

УДК 78.071.1

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

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО Л. ДОЛГАНОВОЙ

Аннотация. *Статья посвящена произведению Л. Долгановой – Сонате для скрипки и фортепиано, которая явилась важнейшим этапом в творческом развитии композитора. Отмечаются некоторые черты музыкального языка, формы, характерные для стиля композитора, рассматривается арсенал композиторской техники Л. Долгановой в органическом слиянии с художественной концепцией произведения*

Ключевые слова: *лейтмотив; средневековая секвенция; тема-тезис; композиция; свободные и смешанные формы.*

Larisa Sekretova,

Ph. D. in Pedagogic Science, Associate Professor;

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

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO L. DOLGANOVA

Annotation. *The article is devoted to the work of L. Dolganova – Sonata for Violin and Pytepino, which was the most important stage in the creative development of the composer. Some features of the musical language are noted, the shapes characteristic of the composer style, the arsenal of Khibitorship equipment L. Dolganova in a ranger merger with the artistic concept of the work*

Keywords: *leitmotif; medieval sequence themesis; composition; free and mixed forms.*

Одним из крупных и значительных произведений южноуральского композитора Ларисы Валерьевны Долгановой является Соната для скрипки и фортепиано. Созданная в 1991 году, она впервые прозвучала на авторском концерте композитора (1992) и далее на III пленуме Челябинской организации Союза композиторов России в исполнении автора (партия фортепиано) и преподавателя ЮУрГИИ, профессора Виталия Ферাপонтова (партия скрипки).

В основе концепции сонаты лежит контрастное сопоставление двух начал, двух сторон Бытия. Их соотношение подобно отношению Света и Тьмы, Космоса и Хаоса, духовного «верха и материального «низа».

Вечный конфликт между действительностью и мечтой осуществляется через пространство человеческой души, пронизанной током постоянной мучительной борьбы, метания между добродетелью и грехом, Адом и Раем. Оппозицией «Космос–Хаос» открывается экспозиция сонаты, где происходит резкое сопоставление романтической темы главной партии и старинной средневековой секвенции – темы Dies Irae (побочной партии).

Концепция произведения во многом определена и инспирирована семантикой темы Dies Irae, мотив которой несет в сонате апокалипсический смысл. Используя в сонате тему средневековой секвенции, компо-

зитор развивает и трансформирует ее посредством различных преобразований. Старинное латинское песнопение не только задает тон всему драматическому высказыванию сочинения, но и скрепляет произведение, создавая сквозную серию смысловых и эмоциональных трансформаций, построенных на одном тематическом материале. Ярко представлена в сонате дуалистическая картина мира с четко выраженными противопоставлениями духовного и материального, пути развития как движение через препятствия и столкновения к таинству перерождения, освобождения от материальной звуковой оболочки.

Внешне композиция Сонаты выявляет одночастную форму и определяется взаимодействием двух формообразующих принципов: сонатности и цикличности (подобный феномен композиции достаточно известен с конца XIX века – Ф. Лист, Ф. Шопен, когда распространение получили так называемые смешанные и свободные формы). Разделы сменяются по принципу контраста: образно-смыслового, темпового, динамического и обрисовывают отдельные части четырехчастного цикла.

Главная партия произведения определяет образный строй первого раздела. Совмещая в себе функции вступления и главной темы, она содержит острое противоречие статики органного пункта и мятежную напряженную пульсацию. Ярко экспрессивные ходы на большую и уменьшенную септимы противопоставлены поступенному заполнению широких диссонансирующих интервалов. Свободный романтический порыв темы воплощается сквозь призму эпической повествовательности с чертами нарративности, и совмещается с принципом последовательного сцепления мотивов, отчасти близких «цепному» тематизму (термин С. Слонимского). Стержнеобразующей в развитии темы является ключевая интонация: *fis– g– a– h– a– h– fis* (т. 14.–15) – индикатор проявления основного тематизма. Бесконечно развивающаяся мелодия занимает диапазон более двух октав.

Появление средневековой секвенции (т. 65) с ее строгим изложением делает звучание более напряженным. Гармонизация трезвучиями одноименного мажоро-минора (повышенная VII, III, VI) свидетельствует о погруженности автора в музыкально-

звуковысотный контекст второй половины XX века. Сама мелодия темы обогащена несвойственным ей введением хроматического звука «dis», что является стимулом для подобной гармонизации.

Тема *Dies Irae* не вносит резкого изменения в образную среду и лишь благодаря своей узнаваемости, становится вестником трагических перемен. Отныне именно она «управляет» логикой развития событий, становится стержнем драмы, возникая то как призрак, то как неотвратимый рок, то как мольба.

Компенсацией свободного хроматического развертывания является ее синтезированная структура: исходный четырехтакт (собственно тема, т. 65–68) и два ее четырехтактных вариантных проведения (т. 69–76). Следующее пятнадцатитактовое проведение темы (т. 77–91) приближено по звучанию к основному и представлено как ее обновленный вариант.

Ряд превращений темы *Dies Irae* связан с драматургически важными событиями сонаты. Автор находит в теме скрытые потенциальные возможности образа, противоположные его первоначальному характеру, заданному в экспозиции, развивает их.

Многообразны жанровые преобразования темы *Dies Irae* в репризе I раздела (т. 158). Средневековый хорал появляется как призрак неотвратимости, неизбежности, рока, звучащего на фоне медленного вибрато скрипки и необычного метроритмического соотношения (постоянная смена размеров 3_4 4_4 3_4 ; 5_8 2_4 ; 5_8 3_4 ; 8_4). Данное проведение темы значительно преобразовано: остановка на второй доле такта с последующим «замиранием» лишает тему синтетической цельности, симметричности и завершенности. Побочная партия безвольно обрывается выдержанным полифункциональным аккордом, звучит как вопрос, но уже растерянный, неопределенный.

Реприза первого раздела (экспозиции т. 107) предельно сжата и лаконична. Репризное проведение темы связано с напряженным скачкообразным движением на восходящую и нисходящую септиму, хотя главным зерном по-прежнему остается терцовый мотив (d-fis). Статичный органнй бас заменяется поступенным октавным басовым ходом, заимствованным из темы *Dies Irae*. Оstinатность органного пункта возвраща-

ется лишь в завершении темы перед повторным появлением побочной партии, где «перспектива» темы расширена за счет предельного раздвигания регистров и одновременного их заполнения восходящими линиями среднего голоса в фортепианной партии.

В главной партии нет прежней цельности, потенции к бесконечному развитию мелодической линии: она то рвется на мелкие фразы, то растворяется, затихает. Звучание темы замирает в бессильном ожидании трагедии. Сначала разрушение цельности тематизма, затем его свертывание свидетельствует о тяжелом человеческом надрыве, смятении, потере духовных ориентиров.

Второй раздел сонаты (I раздел разработки) – *Allegro tempo giusto* (т. 173) – драматический центр произведения, представлен скерцо, построенном на развитии образов зла в духе неоромантического inferнального скерцо. Данный заряд inferнальной скерцозности реализуется за счет образования производных элементов темы и их непрерывного, почти неуловимого мелькания, рождающего ощущения тревоги, смятения, беспокойства.

Во втором разделе сонаты, тема *Dies Irae* выступает как образ стихийных разрушительных сил, по мнению Т. Синецкой, как «материализовавшаяся трагическая сила судьбы» [3, с. 24]. Следующее проведение *Dies Irae* (т. 192) хотя и проводится в увеличении, но в динамике *pp*, во флажолетном изложении: ее призрачный облик напоминает звучание темы в экспозиции.

Лирической открытостью, щемящей ностальгической романтикой, традиционной секвенционностью наполняется проведение темы в следующем разделе (т. 209). Однако умиротворенный ностальгический «зов» здесь прерывается жесткими аккордами фортепианной партии, выводя слушателя из состояния умиротворенного спокойствия (т. 224). Далее средневековый хорал усекается до двух тактов; проводится лишь его одно звено, рельефно противопоставленное активным властным репликам фортепианной партии (т. 226–228). Проведение темы *Dies Irae* у фортепиано отягощено поступенным движением басового и кластерами верхнего голоса. И вновь теме противопоставлен ностальгически щемящий мотив, теперь уже сильно варьированный (т. 277).

Следующая попытка экспансии темы *Dies Irae* (т. 288) оттеняется нагромождением кластерных созвучий и нисходящими нотами нижнего голоса. Доведенная до предела общая диссонантность звучания, подчеркнута автором как разгул хаотичных неотвратимых сил, имеющий выраженный эстетологический смысл – «Падения в бездну» или «Откровений Страшного суда», приводящих к своей верхней точке – полному проведению темы *Dies Irae*. Обнаженно-одноголосное звучание темы в низком регистре на фоне нисходящих секвенционных мотивов верхнего голоса подчеркнута общим усилением динамики до *ff* и *fff*.

В отличие от экспозиции, проведение средневековой секвенции *Dies Irae* в разработке носит двойственный характер. Противопоставление здесь доведено до полярности: хоральность–песенность; активный наступательный характер неотвратимого рока – лирико-романтическое высказывание.

В момент кульминации главная и побочная темы сонаты меняют свой первоначальный облик. Исчерпывает свои алеаторические возможности скрипка, и раздел заканчивается архаическим звучанием колоколов, словно в назидание показывающих, в какую сторону должен обратиться взор и человеческий разум – к свету и гармонии, к единению с Богом.

Andante misterioso (2 раздел разработки) – аналог медленной части цикла. После экспрессивного развития, трагического срыва происходит модуляция в иную эмоциональную сферу. Эпизод построен на предельно трансформированном тематическом материале главной партии, которая приобретает характер сосредоточенного раздумья. Яркая выпуклая мелодия с заполнением первоначального терцового хода оттеняется октавными бросками фортепиано. Медленные трели в разных регистрах, ниспадающие мелодические фразы углубляют состояние скорби (т. 334–339). Нисходящие секундовые интонации в чередовании движения по звукам аккордов подаются как лирическое откровение героя.

Партия скрипки сосредотачивается в высочайших регистрах. Неподвижные флажолетные звучания, подчеркивающие пустоту, отчаяние, отрешенность, сменяются пиццикатными гаммообразными секвенци-

ями, постоянно прерываемыми паузами. Свободная алеаторная техника, применяемая в партии скрипки, приводит к появлению нового варианта темы *Dies Irae* (т. 350), выраженного секвенцеобразными мотивами на фоне трелей фортепиано. Словно компенсируя отсутствие терцового хода в репризе главной партии, второй раздел разработки заканчивается возвращением нисходящих терций в партии фортепиано.

Активные восходящие пассажи скрипки по звукам уменьшенного септаккорда нарушают спокойствие репризы. В отличие от экспозиции в ней нет тональной определенности, и проведение главной партии здесь значительно сокращено и изменено. Еще более усиливает напряжение часто меняющийся метр, широкие скачки, тотальная хроматизация. Этот же результат несет дискретность в изложении темы: постепенно она словно «раскалывается», дробится на отдельные элементы (т. 378).

Фортепианная партия обновлена трелями, уже знакомыми нам по медленному эпизоду. Первоначальный органнй пункт на тонике «е» длится недолго (всего девять тактов) и плавно переходит в органнй пункт «es», обостряя звучание, где на фоне органного баса уже проглядывают контуры секвенции *Dies Irae*. Ее мягкая призрачно-невесомая тень на *PP* высветлена верхним регистром, сообщая теме характер возвышенной человеческой речи, искренней молитвы.

Реприза содержит сопоставление контрастных по динамике и различных по темпу разделов. Первый из них – *Piu mosso* (т. 393) построен на трансформации начального мотива средневековой секвенции. Нисходящие триольные репетиции скрипки контрапунктируют свободному развитию темы *Dies Irae* в партии фортепиано.

В следующем разделе – *Meno mosso* (т. 406), получает развитие преобразенный терцовый ход главной партии. Свободное развитие скрипки прерывается функционально определенным гармоническим оборотом, вскоре переходящим в глухой, сумрачный кластер (т. 425–426). На фоне диссонирующих гармонических комплексов испытывает свои технические возможности скрипка, где едва прослеживаются отдельные интонации главной партии. Постепенное усиление динамики и интенсивное раз-

витие подводит к кульминации (т. 454), где мотив смерти значительно преобразован и изменен. В данном разделе сталкиваются два варианта: неумолимо грозное фатуумное звучание темы, занимающее 11 тактов (т. 467), и робкий мотив мольбы (т. 478).

Неожиданная резкая жанровая модуляция (*Allegro molto*) знаменует четвертый раздел репризы. Упругий, зажигательный ритм регтайма временно отключает все романтические порывы, коллизии предыдущего развития. Островок темы *Dies Irae* тонет в бесконечном нагромождении полиаккордовых и политональных сочетаний. Ответом ему служит глиссандо скрипки (т. 501), приводящее к исступлению – драматическому звучанию интонаций темы смерти. Результат активного противоборства тем – их совместное контрапунктическое проведение (т. 507–510), заканчивающееся каскадом наслаивающихся кластеров.

Эпизод *Andante* (т. 519) – отключение от злых помыслов человеческих, а также катарсис и преодоление изъянов человеческого духа. Раздел открывается наложением двух тем: трансформированной темы главной партии (у скрипки) и утвердительных интонаций побочной (тема *Dies Irae*). Волнообразное движение скрипки подводит к следующему эпизоду *Andantino* (т. 538). В партии скрипки возникает и «парит» широко льющаяся мелодия, занимающая диапазон около двух октав и рождающая иллюзию неземного почти эфемерно-призрачного звучания. Безраздельное господство главной партии как бы венчается метроритмическими смещениями (⁴₄, ⁵₄, ³₂, ⁷₄). Ореол настойчивого утверждения тональности *h-moll*, оборачивается потерей своего тонального центра и переходом к атональному эпизоду.

Заключительный раздел сонаты *Andantino* (т. 573), представляет собой тип романтической коды на тех же интонациях главной партии. Он открывается просветленным *A-dur*, где в партии скрипки звучит обаятельная лирическая мелодия, овеянная оттенком тихой печали и катарсической просветленности.

Чрезвычайно важна в драматургическом отношении кода сонаты. После большого эмоционального накала разработки вся энергия изливается в репризу, весьма неустойчивую в тональном отношении и воспринимающую как продолжение разра-

ботки. Тихая, созерцательная кода представляет собой своеобразный «противовес» драматичной неуравновешенности предыдущих разделов формы. Эмоциональная и динамическая сдержанность коды вызвана большой смысловой значимостью этого раздела, а также динамизмом разработки и репризы.

«На первый взгляд, лирическая, светлая музыка коды – признание неизбежности трагического в судьбе человека и примирение с ней. Но одновременно в ней столько красоты, человечности, тепла, что скорее думается о победе духа, неисчерпаемости любви, одного из самых ценных даров жизни», – пишет о коде сонаты музыковед Т.М. Синецкая [3, с. 23].

Зловещие образы смерти отступают, уступая место поэтической красоте и душевной гармонии, и вместе с тем произведение словно освещается изнутри светом великой Любви. Божественный свет, изливаемый в коде, направлен к гармонии, словно человеческая душа познает истинное блаженство в единении с Всевышним Разумом, с Богом.

Литература:

1. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки (50-е, 80-е годы) / Г. Григорьева. – Москва : Сов композитор, 1989 – 206 с. – Текст : непосредственный.
2. Маньковская, Н.А. Эстетика постмодернизма / Н.А. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с. – Текст : непосредственный.
3. Синецкая, Т.М. Композиторы Южного Урала : монографическое исследование / Т.М. Синецкая. – Челябинск : Дом печати, 2003 – 352 с. – Текст : непосредственный.
4. Трофимова, Е. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов. – Текст : электронный // Библиотека. Каталог книг онлайн : [сайт]. – URL: <http://lib.rin.ru word.phpwordid> (дата обращения: 21.03.2022).

References:

1. Grigor'eva, G. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki (50-e, 80-e gody) / G. Grigor'eva. – Moskva : Sov kompozitor, 1989 – 206 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Man'kovskaya, N.A. Estetika postmodernizma / N.A. Man'kovskaya. – Sankt-Peterburg : Aleteyya, 2000. – 347 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Sinetskaya, T.M. Kompozitory Yuzhnogo Urala : monograficheskoe issledovanie / T.M. Sinetskaya. – Chelyabinsk : Dom pechaty, 2003 – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Trofimova, E. Stilevye reministsentsii v russkom postmodernizme 1990-kh godov. – Tekst : elektronnyy // Biblioteka. Katalog knig onlayn : [sayt]. – URL: <http://lib.rin.ru word.phpwordid> (data obrashcheniya: 21.03.2022).

Таким образом, как видно из вышеприведенного анализа, обращение автора к средневековой модели определено стремлением с одной стороны выразить сложную, драматургически неоднозначную концепцию музыкального произведения, с другой – семантизировать старинный пласт музыкальной культуры, ассимилировавший в себе многовековые тенденции музыкального искусства, подтвердить актуальность искусства прошлого в современности.

Соната для скрипки и фортепиано, как и ряд других произведений композитора, требует глубокого осмысления в контексте современной культурной ситуации, в пространстве взаимного резонанса творчества композитора и эпохи в целом. Созданная в ранний период творчества, она значительно отличается от многих ранних сочинений Л. Долгановой своей драматургической емкостью, зрелостью, концепционностью. Несмотря на то, что соната представляет лишь одну из сторон многожанрового творчества композитора, ее роль в формировании стиля, в определении направления творческих поисков автора сложно переоценить.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Таинственный сэр Эдвард Уильям Элгар / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 30–35. – Библиогр.: с. 34 (5 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

ТАИНСТВЕННЫЙ СЭР ЭДВАРД УИЛЬЯМ ЭЛГАР

Аннотация. *Статья посвящена некоторым аспектам жизни и творчества Эдварда Уильяма Элгара – яркого и самобытного композитора музыкального романтизма рубежа XIX–XX веков, ставшего символом и гордостью английской музыкальной культуры.*

Ключевые слова: *западноевропейские и национальные музыкально-художественные принципы; жанровая принадлежность; индивидуальные черты композиторского стиля.*

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

THE MYSTERIOUS SIR EDWARD WILLIAM ELGAR

Annotation. *The article is devoted to some aspects of the life and work of Edward William Elgar – a bright and original composer of musical romanticism at the turn of the XIX – XX century, who became a symbol and pride of English musical culture.*

Keywords: *Western European and national musical and artistic principles; genre affiliation; individual features of the composer's style.*

Эдвард Уильям Элгар (1857–1934) – одно из ярчайших явлений мирового музыкального искусства. Имя этого композитора стало символом и гордостью английской музыкальной культуры. Профессиональные заслуги композитора отмечены множеством наград. Так, Король Эдуард VII в 1904 году удостоил Эдварда Уильяма Элгара титула сэра, а в 1924 году композитор получил звание Королевского музыканта и титул баронета, и с тех пор его представляют как «сэра Эдварда Элгара, баронета, члена Ордена заслуг, Рыцаря Великого креста».

Музыка Эдварда Элгара широко популярна и почитаема в Англии, а его «Имперский марш» по сей день сопровождает все торжественные и церемониальные события, проходящие в Великобритании. В стране с

большим пиететом чтят память композитора. Так, в Нижнем Бродхите – деревушке близ Вустера, где родился Э. Элгар, создан дом-музей; в таких городах, как Вустер, Молверн, Херефорд композитору установлены памятники. Именем Эдварда Элгара названы улицы во многих городах Англии, а на банкноте в двадцать фунтов стерлингов выпуска 1999–2003 гг. изображен портрет «самого английского композитора». Ежегодно в лондонском оперном театре Ковент-Гарден в честь Эдварда Элгара проводится музыкальный фестиваль.

В 1951 году была создана благотворительная организация, которая получила название «Общество Элгара». Его членами в разные годы были английские музыканты, писатели, музыкальные критики: Бэзил

Мэйн, Ричард Смит, Дэвид Лемон, Чарльз Макгвайр, Ульям Генри Рид и др. Президентами «Общества Элгара» были известные музыканты: с 1951 года – британский дирижер сэр Адриан Булт, с 1983 года – американский скрипач и дирижер лорд Иегуди Менухин, с 1999 года – британский дирижер Ричард Хикокс; в 2009 году «Общество Элгара» возглавил британский виолончелист Джулиан Ллойд Уэббер. Своей основополагающей задачей благотворительная организация считает популяризацию музыкальных сочинений Эдварда Элгара, в особенности редко исполняемых. Важной составляющей своей деятельности «Общество Элгара» видит в привлечении молодежной аудитории на свои концерты. Также «Общество» ежегодно предоставляет грант дому-музею композитора на его содержание и, что особенно ценно, на поддержку научных исследований, которые публикуются три раза в год в издаваемом «Обществом» журнале. В 1992 году «Обществом» была учреждена медаль Эдварда Элгара, которой награждаются музыканты-исполнители и ученые-исследователи. За годы существования организации членам общества удалось аккумулировать материалы о жизни и творчестве композитора. Например, английский скрипач, педагог, композитор У.Г. Рид, близко знавший Э. Элгара, опубликовал в 1936 году его биографию «Элгар, каким я его знал», а писатель и музыкальный критик Б. Мэйн в 1933 году издал книгу «Элгар: его жизнь и творчество».

Следует отметить, что на российской концертной эстраде музыка Эдварда Элгара звучит достаточно редко, несмотря на «просветительские усилия» известных музыкантов, таких, как Е.Ф. Светланов, Г.Н. Рождественский, М.Б. Горенштейн, Ю.Х. Темирянов, Б.Г. Тевлин, Н.А. Борисоглебский, Е.В. Мечетина, А.А. Князев и др. Однако если музыкальные сочинения композитора, хоть и нечасто, но звучат на концертной эстраде, то полноценные научные исследования, открывающие неизвестные грани личности и творчества композитора, отсутствуют. Остается надеяться, что объективное, лишённое предубеждения осмысление различных аспектов, связанных с таинственным именем Эдварда Элгара, появится в перспективе ближайшего будущего.

Путь Элгара-композитора был тернист, по словам американской писательницы Э. Ланди, «это классическая история человека, который «сделал себя сам», – история совсем не в английских традициях» [2, с. 76]. С детства много времени Э. Элгар проводил в магазине отца наедине с музыкальными инструментами, партитурами и учебниками по музыке, самостоятельно постигая азы музыкальной профессии. Также юный музыкант владел игрой на нескольких инструментах, таких, как фортепиано, орган, скрипка, фагот. Однако именно скрипка навсегда завладела его душой. У будущего композитора была мечта – уехать в Германию, в Лейпциг, чтобы обучаться в консерватории, имеющей прочные традиции академической школы, стать скрипачом и сделать большую сольную карьеру. Композитор даже стал изучать немецкий язык. В 1877 году музыкант предпринял попытку к осуществлению своей мечты – он приехал в Лондон, где взял несколько частных уроков у А. Поллитцера, который считал, что у Э. Элгара, несомненно, есть потенциал, «чтобы стать одним из ведущих солистов страны» [5]. Однако, сам Эдвард Элгар, услышав в Лондоне ведущих скрипичных виртуозов и адекватно оценив свои перспективы, понял, что его мечте не суждено сбыться. Вернувшись домой, он активно занялся педагогической деятельностью, давая уроки фортепиано и скрипки. Также неоценимый опыт композитор получил, работая органистом в церкви св. Георгия, выступая в качестве концертмейстера-пианиста с певцами, делая многочисленные аранжировки сочинений Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена и др., часто выступая в качестве как скрипача, так и дирижера в Вустерском оркестре, и, конечно же, неутомимо сочиняя музыку.

В 1882 году Эдвард Элгар сдал экстерном экзамены в лондонской Королевской музыкальной академии по классу скрипки и музыкально-теоретическим предметам, завершив свое профессиональное музыкальное образование. В академии он занимался изучением искусства композиции, анализируя сочинения Г. Пёрселла, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Л.В. Бетховена, также состоялось его знакомство с произведениями западноевропейского романтизма – Р. Шумана, И. Брамса, С. Франка, художественные принципы которого нашли в

творчестве композитора свое яркое воплощение. На формирование индивидуального композиторского мышления Э. Элгара заметное влияние оказала музыка А. Дворжака, которая пленяла композитора выразительной мелодикой и ярким, насыщенным колоритом оркестровки. Также определенная взаимосвязь прослеживается и с творчеством С. Франка, так, Л.О. Акопян пишет, что композиторов объединяет не только «безусловное благородство тона и возвышенность замыслов, но и известная шаблонность приемов тематического развития и скованность мелодического и гармонического воображения» [1, с. 696]. В более поздних сочинениях Э. Элгара улавливается связь с творчеством Р. Вагнера и Р. Штрауса, в аспекте щедрой оркестровки и новаторского использования системы лейтмотивов. Сам композитор наиболее достойными для исполнения считал свои опусы, созданные в зрелый период его творчества [1, с. 695].

Таким образом, обобщая западноевропейские и национальные музыкально-художественные принципы, Эдвард Элгар вырабатывает свой стиль письма, отличающийся пленительной и чарующей мелодичностью, яркой и насыщенной характеристичностью оркестрового мастерства, изысканностью и утонченностью инструментовки. Позднее, когда Эдвард Элгар утвердился на позициях позднего романтизма, его стали называть «английским Бетховеном» [5].

В 1889 году Эдвард Элгар женился на поэтессе и писательнице Эллис Робертс, которая стала надежной опорой в жизни и карьере композитора. Всецело посвятив себя заботе о муже, она выполняла обязанности не только жены, но и менеджера, секретаря, прозорливого музыкального критика. В своем дневнике Эллис Робертс писала, что «забота о гении – это уже сама по себе работа целой жизни для любой женщины» [5]. Союз с представительницей более высокого социального положения, позволил композитору, всегда остро ощущавшему свое скромное происхождение, преодолеть сословную предвзятость и почувствовать себя более уверенно. В качестве подарка на помолвку Эдвард Элгар подарил Эллис произведение для скрипки и фортепиано «Привет любви» – музыкальное произведение исключительной эмоциональной щедрости, тонко передающее аромат душевного порыва. Это сочинение композито-

ра и сегодня является очень популярным в концертном камерном репертуаре. Со временем семья переезжает в Лондон, являющимся центром музыкальной жизни Великобритании, где начинается восхождение композитора к вершине славы.

Творческое наследие композитора охватывает многие жанры – это симфонические сочинения (3 симфонии, концертные увертюры), 4 кантаты и 4 оратории, 2 оды («Черный рыцарь», «Свет жизни», «Сцены из Саги о Короле Олафе», «Каратак», «Коронационная ода» и др.), балет «Пурпурный вечер», инструментальные концерты (Скрипичный концерт си минор, ор. 61, Концерт для виолончели ми минор, ор. 85, Фортепианный концерт, ор. 90, Романс для фугота с оркестром, ор. 62), камерная музыка (Струнный квартет, ор. 83, Фортепианный квинтет, ор. 84, камерные пьесы для различных составов), самыми известными из которых, безусловно, является оратория «Сон Геронтия» на стихи Дж. Ньюмена (1900 год), Вариации на загадочную тему или «Энигма-вариации», ор. 36 (1899 год), Скрипичный концерт, ор. 61 (1910 год), Концерт для виолончели с оркестром, ор. 85 (1919 год). Кратко охарактеризуем вышеперечисленные сочинения Э. Элгара.

Оратория «Сон Геронтия» – значимое, величественное, крупномасштабное, глубоко прочувствованное произведение, созданное композитором на рубеже веков. Оратория стала своего рода итогом не только в кантатно-ораториальном творчестве Э. Элгара, но и всего предшествовавшего пути, пройденного английской хоровой музыкой. Ее глубоко религиозное содержание обусловлено особенностями литературного первоисточника – это поэма кардинала Д.Г. Ньюмена, повествующая о странствиях души после смерти. Важной составляющей оратории «Сон Геронтия» является ее глубокая принадлежность национальным корням. В оратории композитор претворяет традиции старинной хоровой музыки, используя устоявшийся, традиционный английский жанр многоголосной вокальной музыки – антем. Услышав ораторию «Сон Геронтия», Р. Штраус произнес тост «за процветание и успех первого английского прогрессиста Эдварда Элгара, мастера молодой прогрессивной школы английских композиторов» [1, с. 695]. Могучий пафос музыки,

яркая музыкальная характеристика персонажей, обусловленная особенностями богатейшей национальной культуры, сделали ораторию «Сон Геронтия» особенно популярным и часто исполняемым произведением. Исторический факт: выдающийся дирижер Е.Ф. Светланов, традиционно считающийся непревзойденным мастером-интерпретатором, услышал в Англии ораторию «Сон Геронтия» в исполнении известных английских солистов – Ф. Палмер, А. Дейвис, Н. Бейли и Лондонского симфонического оркестра и хора под руководством Р. Хикокса, потрясенный монументальностью, мощью и величием музыки Эдварда Элгара, задался целью исполнить это произведение в России. Так, в 1983 году состоялась ошеломительная премьера оратории «Сон Геронтия» в Большом зале Московской консерватории, прозвучавшая в исполнении Государственного академического симфонического оркестра СССР под управлением Е.Ф. Светланова.

Общепризнанную известность получили «Энигма-вариации», ор. 36 Эдварда Элгара, в которых композитор заложил фундамент «национального симфонизма». Следует отметить, что перу Э. Элгара принадлежит также и созданная в 1908 году первая английская симфония, которая стала национальным триумфом, что свидетельствует о том, «что страна обрела оркестрового композитора первой величины» [4, с. 72].

Работу над вариациями композитор продолжал четыре напряженных месяца, а премьера сочинения состоялась 19 июня 1899 года. *Enigma*, что в переводе означает «загадка» вариаций Э. Элгара заключается в интерпретации представленной автором оригинальной темы с 14 вариациями, каждая из которых посвящена кому-нибудь из друзей композитора и помечена в тексте партитуры таинственными инициалами. Сам композитор говорил о своих вариациях следующее: «Я писал то, что, по моему мнению, написали бы они – будь у них достаточно возможностей, чтобы сочинять музыку» [2, с. 77].

«Энигма-вариации» – это своего рода музыкальные портреты-шаржи, передающие индивидуальные характеристики героев или события, которые с ними происходили. К каждой вариации есть комментарии самого композитора, которые приоткрыва-

ют завесу таинственности к пониманию того или иного образа. Например, вариация № 1 – деликатно-изысканная и утонченная, посвящена жене Элгара (С.А.Е.), с комментарием «Чья жизнь была романтическим и тонким вдохновением»; вариация № 10 посвящена подруге – Доре Пенни и значит в партитуре под псевдонимом *Dorabella*. Ее смех и заикающаяся речь переданы прерывающимся движением деревянных духовых, а сам композитор поясняет, что «это движение предполагает легкость, похожую на танец. Интимный портрет веселой, но задумчивой девушки с очаровательной нерешительностью в речи». Особняком в цикле стоит вариация № 9 – *Nimrod* (A.J. Jaeger) – удивительное по красоте и оркестровой выразительности *Adagio* напоминает сдержанное, глубокомысленное размышление. Под именем библейского царя, построившего Вавилонскую башню, «скрывается» друг композитора А.Дж. Джаггер. Вариации предшествует комментарий Э. Элгара: «Эта вариация напоминает беседу летним вечером о Бетховене и, кроме того, раскрывает глубину дружбы». В резюмирующей вариации № 14 представлен автопортрет самого Эдварда Элгара (E.D.U.) – это марш с его твердой, жизнеутверждающей поступью. «Энигма-вариации» заслуженно обрели мировую известность. В 1968 году английский балетмейстер Ф. Аштон создал одноактный балет на музыку «Энигма-вариаций» Э. Элгара.

Необычайной популярностью как у исполнителей, так и у слушателей, пользуется скрипичный концерт си минор, ор. 61. Концерт был создан по просьбе знаменитого скрипача Фрица Крейсlera, который и стал его первым исполнителем. Премьера концерта состоялась в 1910 году в Лондоне под управлением автора. Следует заметить, что это время создания нескольких значительных скрипичных концертов – А.К. Глазунова, М. Регера, Я. Сибелиуса, среди которых скрипичный концерт Э. Элгара занимает достойное место.

Зная любовь композитора к дорогому сердцу инструменту и превосходное владение скрипичной техникой, его концерт, несомненно, ясен и удобен для исполнителей, несмотря на его исключительную виртуозность и временной объем (хронометраж концерта составляет 50 минут). Концерту предпослан эпиграф на испанском языке,

взятый композитором из романа А.Р. Лессажа «Жиль Блаз»: «Здесь бережно хранится душа той...». Этот эпиграф – еще одна таинственная загадка, оставленная композитором для потомков. Исследователи склонны полагать, что женщину, которой был посвящен скрипичный концерт, звали Элис Стюарт-Уортли – дочь художника, с которой Э. Элгар был дружен и называл ее «цветок ветра».

Скрипичный концерт исполняли многие известные музыканты, которые отмечали органичное сочетание в его музыке романтического пафоса и одновременно сдержанности, благородства, тонкости и изящества. Мы приведем высказывание прославленного скрипача Иегуди Менухина, которому довелось в 16 лет записать этот концерт с самим автором: «Музыка Элгара английская настолько, что не поддается переносу на другую почву. В ней – весь английский изменчивый климат, не склонный однако к крайностям; человек, различающий бесконечное число оттенков серого неба и зеленого пейзажа, не допустит неуместного максимализма» [3, с. 80]. И. Менухин с восторгом отзывался о Элгаре-дирижере: «Никогда я не видел, чтобы дирижер так мало дирижировал, практически не навязывая себя музыканту. Он был сама простота и невозмутимость, само его присутствие и жесты казались почти излишними (хотя, конечно же, это было не так). Я узнал еще кое-что об Англии: власть может быть ненавязчивой, даже скромной, а твердость руки не в табличке на двери кабинета или роскоши его обстановки, а в том, как лидер ведет себя, оказавшись под огнем: чем он спокойнее, тем выше его авторитет. Впрочем, Элгар не сталкивался с сопротивлением: оркестр добровольно, радостно, уверенно и преданно сдавался на милость его незримого авторитета. Я выступал с любимым композито-

ром Англии и самым выдающимся ее дирижером» [3, с. 80–81].

У виолончельного концерта Э. Элгара, ми минор, ор. 85 своя история. Концерт, относящийся к зрелому стилю композитора, был написан в годы первой мировой войны, что обусловило с одной стороны его повышенную эмоциональную тревожность, с другой – неизменность, целостность состояния одиночества, доверительности, исповедальности. Возможно, поэтому виолончельный концерт часто называют «военным реквиемом» Элгара [5]. В своем сочинении композитор верен эстетике романтизма, требующей глубокой и тонкой трактовки его возвышенных музыкальных страниц. Премьера концерта состоялась 27 октября 1919 года в Лондоне под управлением автора, партию виолончели исполнял Феликс Салмонд. После более чем неудачной премьеры сочинение около сорока лет «не выходило в свет». Произведение к жизни возродила в 1960 году выдающаяся британская виолончелистка Жаклин Дю Пре, после чего виолончельный концерт занял центральное место в концертном репертуаре ведущих исполнителей. Наиболее часто исполняются разнообразные по музыкально-художественному наполнению концертные пьесы Эдварда Элгара, такие, как «Привет любви», «Романс», «Капризница», «Пастурель», «Идилль», «Гавот» и др.

Резюмируем. Творчество Эдварда Элгара принадлежит к числу выдающихся явлений музыкального романтизма, а значимость его вклада для истории английской музыки неоспорима. Хочется верить, что принципиальное значение личности композитора обусловит необходимость изучения и целостного осмысления его музыкального наследия отечественными музыкантами-исполнителями и учеными-исследователями, что развеет таинственные загадки над его именем и творчеством.

Литература:

1. Акопян, Л.О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. – Москва : Практика, 2010. – 855 с. – Текст : непосредственный.
2. Ланди, Э. Тайная жизнь великих композиторов / Э. Ланди. – Москва : Книжный клуб-36.6, 2011. – 62 с. – Текст : непосредственный.
3. Менухин, И. Странствия / И. Менухин. – Москва : КоЛибри, 2008. – 146 с. – Текст : непосредственный.
4. Музыкальная культура и искусство Великобритании : учебно-методический комплекс / сост. М.А. Андреева. – Павловск, 2013. – 91 с. – Текст : непосредственный.

5. Эдвард Элгар. – Текст : электронный // Библиофонд : [сайт]. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=783493> (дата обращения: 28.07.2021).

References:

1. Акopyан, Л.О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л.О. Акopyан. – Москва : Практика, 2010. – 855 с. – Текст : непосредственный.

2. Landi, E. Тайная жизнь великих композиторов / E. Landi. – Москва : Книжный клуб-36.6, 2011. – 62 с. – Текст : непосредственный.

3. Menukhin, I. Странствия / I. Menukhin. – Москва : KoLibri, 2008. – 146 с. – Текст : непосредственный.

4. Музыкальная культура и искусство Великобритании : учебно-методический комплекс / сост. М.А. Андреева. – Павловск, 2013. – 91 с. – Текст : непосредственный.

5. Edvard Elgar. – Текст : электронный // Библиофонд : [сайт]. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=783493> (дата обращения: 28.07.2021).

Для цитирования: Трифонова, Г.С. Из истории искусства Челябинска. 2. 1963 год. Василий Неясов (1926–1984): к горным высям живописи, или Притяжение Востока / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 36–41. – Библиогр.: с. 40 (7 назв.).

УДК 75.01 (470.55)

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

**ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА.
2. 1963 год. Василий Неясов (1926–1984):
к горным высям живописи, или Притяжение Востока**

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

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

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

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

**OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK
2. 1963. Vasily Neyasov (1926–1984):
To the Mountain Heights of Painting, or the Attraction of the East**

Annotation. In the article, which includes three plots, the author dwells on three representative events in the history of the art of the Southern Urals of the 1940s, 1960s and 1970s, the actors of which were three bright artists – representatives of the artistic trends of these decades in the domestic art, who

worked in the Southern Urals: N.A. Rusakov (1988–1941), V.A. Neyasov (1926–1984) and R.I. Gabrielyan (1926–2015). Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, aspirations characterizing time, space, surrounding life, epoch.

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

Начало 1950-х годов – не просто хронологическое начало следующего десятилетия. Трудные сороковые годы, пропитанные трагедией войны и страданиями людей – война, победа, тяжелый труд восстановления – все это с трудом переживали наши соотечественники и по-настоящему начали распрямляться душой только с начала следующего десятилетия. Поэтому пятидесятые годы стали временем воспевания радости жизни и долгожданного счастья мира, красоты и оптимистической веры в прекрасное будущее.

Строгие шестидесятые упрекали пятидесятников за их лакировальный стиль, воспевающий внешнее благополучие и цветение жизни. Действительно, художников-«лакировщиков» было достаточно. Их появление было связано не только с партийной идеологией, но и находило себе обоснование в социальной психологии народа, пережившего войну – не хотелось продолжения этих страданий на экране, в театре и в живописи. Ура-победные настроения в пышной живописи празднеств, в победных исторических темах передавались торжественным ярким колоритом.

Были художники, которые не хотели забывать правду, их творчество пронизано ощущением скудного, полного лишений бытия. Но сквозь эти определившиеся пути решения в живописи жанровых, исторических сюжетов, портретов и натюрмортов начинает все определеннее пробиваться новое живописное видение. Оно связано с синтезом натурного, пейзажного видения с ху-

дожественным отношением к тому, что открывается глазу художника-живописца.

Это видение проявилось в поколении художников, которые становились на собственный творческий путь в самом начале 1950-х годов, и это совпало с их приездом в Челябинск: Василий Неясов, Станислав Качальский, Николай Сурин, Акоп Григорян, Рубэн Габриэлян, Кнарик Оганесян, Василий Рябинин [1]. Они стали зачинателями новой живописности шестидесятников. В их пленэрную живописную трактовку легко входили и декоративность, и строгое, почти монументальное обобщение густого лаконичного сурового стиля.

Особенно интересны в этой связи перипетии творческой судьбы живописца Василия Неясова [2]. Приехав на Урал из Мордовии, где жизнь определяла крестьянская традиционная культура, молодой художник попал в урбанизированный динамичный мир, где среди древней уральской природы в современном индустриальном ритме буквально кипела жизнь. Он жадно включился в водоворот этой жизни – работал на трубопрокатном заводе, собирая материал к своим новым картинам, ехал к копейским шахтерам, в рудники Бакала. Его энергия познания, участия, задора, живописного горения увлекала и других художников, включившихся в будоражающий ритм Южного Урала, где все было для них новым.

Активность художника Неясова была замечена – по его инициативе прошел праздник День шахтера в Копейске с участием художников, была организована художественная выставка [2]. Василию Андреевичу

нравилось так жить – выложиться в создании произведений, а потом показать товарищам-художникам и зрителям, что из этого получилось. Он написал в 1951 г. совместно с Н. Щербаком картину о копейских шахтерах «Уголь – Родине» [3], на трубопрокатном заводе рождалось полотно «Освоение нового процесса» (1953 г.). Картины экспонировались на областных и на республиканских выставках. Отчеты стали нормой его творческой жизни.

В живописных произведениях В.А. Неясова на современные, в том числе производственные темы, написанных во второй половине 1950-х годов, отчетливо передана специфическая колористическая атмосфера промышленной среды, где много ржавых, черных, огненных цветов, но мало естественного солнечного света и колорита естественной пейзажной среды. Живописец Неясов очень нуждался в чистом пленэре, но чувство гражданского долга и понимания своего места художника в гуще современной трудовой жизни не позволяло ему отступить от «генеральной линии» своего творчества в этот период. И помогли живописцу обратиться к тому, что требовала душа и дух художника и добиться все более и более чистого цвета, обстоятельства жизни.

В 1961 году началась одна из строек века – строительство двухтысячекилометрового газопровода Бухара–Урал, который начали строить из поселка Газли в Узбекистане, от одного из крупнейших газовых месторождений. Газ был нужен промышленности и городам Урала. Труд строителей был наполнен смыслом и героизмом [4].

В правление Челябинской организации Союза художников 4 мая 1961 г. поступило письмо от группы художников: В. Неясова, В. Лаптева, О. Перовской О. Ишукова с просьбой оказать содействие и материальную помощь по работе над темой «Газопровод Бухара–Урал» [5]. Открытие важной стройки совпало со временем подготовки к зональной выставке «Урал индустриальный» (которая позже была переименована в «Урал социалистический»). На объединенных пленумах Союзов художников РСФСР и СССР решено было проводить выставки в регионах и отбирать с них произведения на республиканскую выставку «Советская Россия», а также на всесоюзную.

Художники писали: «Просим командировать нас на объекты стройки на 3–4 месяца по подготовке к зональной выставке, чтобы проехать около 10 тыс. км и охватить ряд новостроек: Темиртау, Караганда, Рудный, Орско-Халиловский комбинат и т. д.».

Художники разделяли общественный энтузиазм – бухарский газ из богатейшего в Советском Союзе месторождения должен был прийти из древней Бухары в юную Магнитку по крупнейшему в мире газопроводу. Газопровод шел через пустыню Каракумы. Строительство шло в тяжелейших условиях, через незаселенные территории, в жару и в холод. Романтическое стремление преодоления трудностей природной стихии и условий труда рождало жажду созидательного подвига. Вслед за названными художниками на строительство газопровода неоднократно выезжали В.С. Зайков, Н.Я. Третьяков, С.Б. Качальский, Г.А. Филатов, Н.И. Кондратьев, М.А. Комиссаров, Н.Ф. Сурин, В.В. Бубнов, В.А. Авакян, М.И. Цепелев, Р.И. Габриэлян. «Бухара–Урал» стал могучей темой, в которой художники создали выдающиеся произведения [1]. Эти произведения вошли не только в экспозиции отчетной областной выставки 1964 года, но и в экспозицию первой региональной выставки «Урал социалистический», открывшейся 3 ноября 1964 года в Свердловске, а затем второй республиканской выставки «Советская Россия».

В истории искусства остались, как показало время, графические серии Н. Третьякова и В. Бубнова, портреты ударников коммунистического труда этой стройки, исполненные В.С. Зайковым (в экспериментальном материале алюминии), акварель С.Б. Качальского «На трассе», серия из 6–8 листов «На северном участке» М.А. Комиссарова. У скульптора Н.И. Кондратьева, в период работы над композицией «Строители голубой трассы», которая шла с большим напряжением, случился сердечный приступ, он вышел из состава правления, чтобы завершить работу [6]. Тема «Бухара–Урал» спустя полвека звучит очень современно и затрагивает один из героических эпизодов истории Челябинской организации Союза художников России.

Вернемся к творчеству В.А. Неясова. Его «бухарско-уральская тема» вылилась в самостоятельный этап его творческого роста как живописца. Событие большой эко-

номической и государственной важности – строительство газопровода – стало важнейшим творческим событием в судьбе живописца. Среднеазиатский ландшафт пустыни и гор Памира и Тянь-Шаня с их воздушной атмосферой и неповторимым колоритом цветовых отношений пробудили в Неясове страсть к живописи, стали обретением его живописного видения. В 1963 году он устроил свою отчетную выставку в Доме художника на Омской. Выехав в творческую командировку в 1963 году на строительство газопровода, он написал более 100 работ из жизни городов и селений Средней Азии, прилегающей к строительству трассы большого Бухарского газа.

Осмыслением впечатлений художника, полученных во время поездки к строительству газопровода «Бухара–Урал», стала монументальная картина «В песках Кара-Кумов». Сильно вытянутый по горизонтали формат заставляет вспомнить любимого Неясовым Врубеля. Но это очень далекая ассоциация. Художник организует горизонталь благодаря диагонали еще не сваренных труб, идущей от левого нижнего угла к верхнему правому. Среди знойного дня и песков художник скуп и в то же время очень убедительно отбирает фигуры и предметы, строящие композицию: инструменты, подготовленный к сварке шов на переднем плане слева, два смеющихся паренка в спецовках, остановившие работу и внимательно наблюдающие сценку, как на переднем плане мужчина в грубой рабочей одежде пьет, запрокинув голову, из тонкогорлого кувшина, возле его ног присела, вся пронизанная солнцем, девушка-узбечка, наливающая молоко из такого же кувшина в пиалу. Возле нее мальчик в тибетейке сидит на навьюченном полосатыми мешками ослике, который не теряет времени и тоже подкрепляется овсом из надетого на мордочку мешка. Следы гусениц трубоукладчика на песке, на горизонте – уже сами гусеницы трубоукладчика, открытые жерла отверстий несваренных труб – все это фрагментируется верхней кромкой холста. Ощущение сильнейшей жары передано цветом, богатыми рефлексами. Композиция продуманна, но производит впечатление подвижной сиюминутности. Пронзительно изображено девушки-узбечки, полное изящества, хрупкости, какой-то музыкальности националь-

ной мелодии. Все это достигнуто художником собственно пластическими и в большей степени колористическими средствами, и, конечно, композиционно. В этом цикле в Неясове впервые во весь полный голос заговорил не просто мастер этюда и картинщик, мастер композиции, но подлинный живописец.

В областном архиве сохранилось письмо В.А. Неясова в правление ЧОСХ от 20 сентября 1963, в котором он просит выделить ему творческую помощь для сбора этюдного материала в городах Средней Азии Самарканде и Бухаре [7]. В этом же письме Василию Яковлевичу Лаптеву он поясняет свой запрос: «Очень и очень прошу удовлетворить мою просьбу по моему заявлению, т. к. в настоящее время мне предоставляется возможность видеть красоту Средней Азии, причем впервые. Хотелось бы эту возможность использовать по целевому назначению. К предстоящим выставкам «Урал социалистической» и местной (т. е. областной) мне хочется отразить связь Средней Азии с Уралом. Не знаю, как это получится, но постараюсь увидеть и собрать материал. Кроме того, отразить экзотику этого края. Сейчас нахожусь в Алма-Ате, где, очевидно, пробуду до 1 октября, после чего поеду в Бухару и Самарканд.

С установкой диорамы дело затянулось не по нашей вине. Скоро в Алма-Ате открывается американская выставка плаката, которую, очевидно, мы увидим, т. к. они будут экспонировать там же, где мы устанавливаем диораму, то есть в главном павильоне.

За время пребывания в Алма-Ате побывал в горах вместе с партией геологов на леднике и написал кое-что. С материалами здесь плоховато. Жалею, что с собой забрал мало. Погода великолепная. Фруктов мало, вато и дорогие – неурожай. Вот пока и все, приеду – расскажу, сделаю отчет этюдами. Очень прошу удовлетворить мою просьбу о творческой помощи рублей 100 – денег нет, и материалов нужно купить. Привет все ребятам. 20.IX.63».

С находкой этого письма многое разъяснилось с тех пор, как мы работали с дочерью художника Ольгой над книгой-альбомом о творчестве В.А. Неясова. Стало ясно, как появились эти замечательные горные этюды Туюксуйского ледника, суровые

и снежные, то освещенные яркими красками заката; серия живописных этюдов, исполненных в Средней Азии, быстрых и более основательных, с памятниками бухарской и самаркандской архитектуры, узнаваемой своими мечетями, мавзолеями и медресе, с рынками и небольшими селениями на земле у выжженных солнцем гор.

Синтезом этих впечатлений стал пейзаж «В горах Тянь-Шаня» из собрания ЧГМИИ. Белая от яркого солнца дорога с всадниками на осликах среди пышной зелени долины и деревьев в контражуре упирается в крутые, заступающие друг за друга

склоны гор, окрашенные сочными плотными контрастными цветами, со снежными вершинами вдали у самых облаков. При напряженной сдвинутой композиции к центру – удивительное ощущение простора, свободы и красоты этой земли.

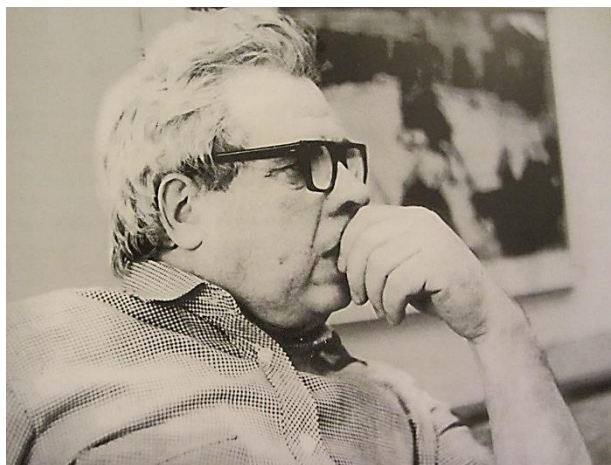
Названные произведения среднеазиатского, и в том числе «бухарского «цикла», и еще очень многие, уже разлетевшиеся по музеям страны, зарубежным и отечественным частным коллекциям, были исполнены в один и тот же 1963 год, ставший переломным в судьбе живописца Василия Неясова.

Литература:

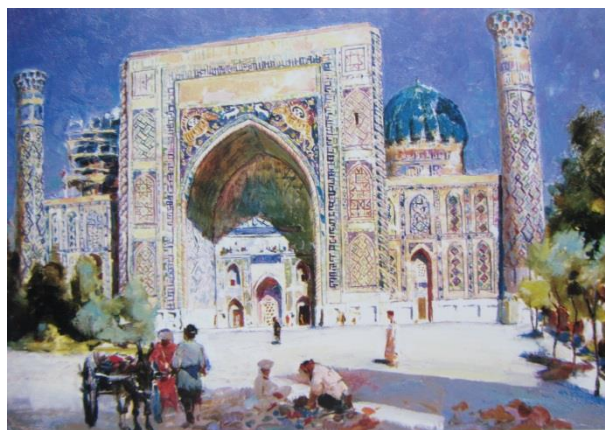
1. Лаптев, В. Художественная летопись великого созидания / В. Лаптев. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1964. – 11 марта.
2. Трифонова, Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926–1984. Личность и творчество : каталог-альбом творческого наследия / Г.С. Трифонова. – Челябинск, 2006. – 182 с. : ил. – Текст. Изображение : непосредственные.
3. ОГАЧО, Р-924. – Описание 1, ед. хр. 436. – Годовые отчеты о работе ЧОССХ за 1951–52. – Л. 5.
4. ОГАЧО, Р-802. – Описание 1, ед. хр. 13. – Протокол заседания правления ЧОСХ и художественного совета за 1952–53. – Л. 23.
5. ОГАЧО, Р-802. – Описание 2, ед. хр. 2. – Л. 247.
6. ОГАЧО, Р-802. – Описание 2, ед. хр. 3. – Л. 14 ; описание 2, ед. хр. 5 – Л. 106, 132, 133.
7. ОГАЧО, Р-802. – описание 2, ед. хр. 2. – Л. 60.

References:

1. Laptev, V. Khudozhestvennaya letopis' velikogo sozidaniya / V. Laptev. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1964. – 11 marta.
2. Trifonova, G.S. Vasiliy Andreevich Neyasov. 1926–1984. Lichnost' i tvorchestvo : katalog-al'bom tvorcheskogo naslediya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk, 2006. – 182 s. : il. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
3. OGACHO, R-924. – Opis' 1, ed. khr. 436. – Godovye otchety o rabote ChOSSKh za 1951–52. – L. 5.
4. OGACHO, R-802. – Opis' 1, ed. khr. 13. – Protokol zasedaniya pravleniya ChOSKh i khudozhestvennogo soveta za 1952–53. – L. 23.
5. OGACHO, R-802. – Opis' 2, ed. khr. 2. – L. 247.
6. OGACHO, R-802. – Opis' 2, ed. khr. 3. – L. 14 ; opis' 2, ed. khr. 5 – L. 106, 132, 133.
7. OGACHO, R-802. – opis' 2, ed. khr. 2. – L. 60.



В.А. Неясов. Начало 1980-х. Фото



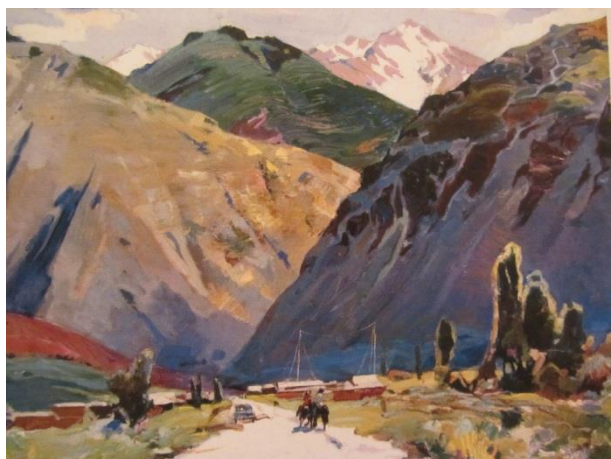
*«Медресе Шир-Дор в Самарканде», 1965.
Картон, масло. 35x49*



*«На Туюксуйском леднике», 1963.
Картон, масло. 35x50. Собрание ЧГМИИ*



*«В песках Кара-Кумов», 1963.
Холст, масло. 125x300. Собрание ЧГМИИ*



*«В горах Тянь-Шаня», 1963.
Холст, масло. 100x120. Собрание ЧГМИИ*



*«В песках Кара-Кумов», 1963.
Холст, масло. Фрагмент*

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Галимова, Н.В. Графическая символика в традиционной обрядовой культуре Северного Кавказа / Н.В. Галимова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 42–46. – Библиогр.: с. 45 (14 назв.).

УДК 7.045

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

ГРАФИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В ТРАДИЦИОННОЙ ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЕ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

Аннотация. Автор статьи рассматривает традиционные практики духовно-познавательного фонда национальных культур: графические символы в обрядовых традициях народов Северного Кавказа. Обращение к анализу обрядовых символично-графических знаков с позиции культурологии объясняется возможностью классификации имеющихся в настоящее время неполных исследований по данной проблеме.

Ключевые слова: графический символ; традиционная культура; Северный Кавказ; обрядовые практики; тамги; этнокультура.

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

GRAPHIC SYMBOLS IN THE TRADITIONAL RITUAL CULTURE OF THE PEOPLES OF THE NORTH CAUCASUS

Annotation. The author of the article examines the traditional practices of the spiritual and cognitive fund of national cultures: graphic symbols in the ritual traditions of the peoples of the North Caucasus. The appeal to the analysis of ritual symbolic and graphic signs from the standpoint of cultural studies is explained by the possibility of classifying the currently incomplete studies on this problem.

Keywords: graphic symbol; traditional culture; North Caucasus; ritual practices; tamgas; ethnoculture.

Каждый носитель традиционной культуры к категории традиций причисляет любые наследственные правила поведения, которые соотносятся с его социально-этическими воззрениями, культовой и обрядовой символикой, с обыкновениями орга-

низации досуга и т. д. Визуальная символизация традиционных обрядовых практик широко распространена у разных народов и воспроизводится ими на протяжении продолжительного времени. А между тем, в современном обществе возрастает интерес к

своеобразие традиционной этносимволики. На первый взгляд это покажется странным, но традиции стали как бы этнокультурными символами, и этот факт актуализирует наше исследование.

Относя обрядовые действия и этические нормы поведения к числу традиций, мы исходим из их устойчивости и преемственности. Стремление человека подчеркнуть индивидуальность путем символизации своего внешнего облика или одевания бытует в разных социальных слоях и группах. В связи с этим, одним из древнейших способов проявления индивидуальной знаковости утвердилась иерархизированная символизация тела графическими знаками. Практика знаконадления установленным статусом существовала в разных цивилизационных периодах и сохранилась до настоящего времени. Нательные знаки бытовали как символы социально-иерархической принадлежности и содержали в своей основе сакральные (защитные) функции. Допустимо, что первые нательные знаки появились в период эпохи палеолита (около 2,6 млн лет назад). Традиция наносить на тело графические знаки бытовала в разные исторические периоды у разных народов и по праву считается «одним из древнейших видов искусства» [1, с. 46].

Одним из самых ранних нательных узоров, напоминавших изображение в виде тонких мужских усов на верхней губе, относят к культуре «чинчорро», предположительно существовавшей ещё до появления империи Инков в 7–1,5 тыс. до н. э. [2]. Некоторые учёные относят к первым нательным графическим символам орнаментальные узоры на антропоморфных скульптурных фигурках VIII–VII вв. до н. э. [3].

Культура символизации тела графическими знаками не обошла стороной и северокавказские народы. Простейшие графические знаки, сознательно нанесённые на человеческое тело, превращались в обрядовые символы. Даже изображение в виде точки, в зависимости от этнокультурных традиций и социальных условий может нести предназначенную символическую нагрузку. Потому традиции знаково-обрядовой символизации рассматриваются как этнокультурный код цивилизационного мышления, эволюционного познания, мировоззренческих представлений этносов.

В обрядовой практике северокавказских этносов немаловажное значение имели обычаи, связанные с нательной символизацией. Первым упоминанием о женских нательных знаках на Кавказе, следует считать «Заметки о татуировках в Дагестане», изданные по результатам полевых исследований кавказоведа А. Дирра, занимавшегося вначале XX века историко-этнографическим изучением Кавказа. Автор приводит сведения, подтверждающие обнаружение женской нательной символики в дагестанских селениях Ходжалмахи (Хажалмахьи, дарг.) и Вихли (Вихьул, лак.). Горянки для нательной символики использовали древнейшие графические знаки: «точка», «чёрточка», «круг», которые толковались ими неоднозначно. Г.И. Исмаилов подтверждает существование в Дагестане гендерной обрядовой традиции, предполагающей нанесение на тело графических символов «точка», смысловое значение которых изменялось в зависимости от их количества [4, с. 96–114].

Особым обрядовым действием у северокавказских этносов была защита от «сглаза». Данное подтверждается Г.Х. Мамбетовым в исследовании «Традиционная культура кабардинцев и балкарцев». По Мамбетову: «Чтобы не сглазили ребёнка, <...> метили лобик, подбородок, носик, т. е. «портили» красоту ребёнка» [5, с. 182]. По сведениям М.А. Абдуллаевой в социокультурной практике народов Северного Кавказа устойчиво наблюдается стремление горянок уберечь себя, близких родственников, а в особенности малолетних детей, от всевозможных опасностей, в том числе «злых духов и сглаза». В качестве оберега горянки метили кровью жертвенного животного «лобик ребёнка» [6, с. 34]. Феномен традиционной графической символики существует в быту северокавказских народов в разных формах, и исследование этнической специфики данной проблемы представляет значимый научный и культурный интерес. Многие этнографы, стараясь разгадать смысловое значение того или иного обрядового ритуала или символично-культурного знака, акцентировали своё внимание на общности многих религиозно-тотемических или религиозно-магических символов разных этносов. Л.И. Лавров в своих исследованиях, посвященных северокавказским знаковым системам, отмечает «полное или частичное сов-

падение» графической символики у разных этнических групп [7, с. 103].

Универсальными традициями северокавказских этносов на всех этапах их развития отмечалось природное тяготение к применению в обрядовой культуре графических символов. Несмотря на разнообразие применяемых символов, и их значений, эти графические знаки почти всегда очень лаконичны. Самые часто встречающиеся обрядовые знаки – простые геометрические узоры, линии и точки. Вместе с тем, изображения в основном каноничных знаков могли в одно и то же время применяться в нескольких территориально отдаленных и хронологически не связанных цивилизациях. В процессе эволюции знаки подвергались определенным стилистическим изменениям, которые неизбежно возникали при взаимной межкультурной коммуникации.

Многовековой исторический опыт сформировал устойчивую систему традиционно-обрядовой символики, культовых объектов, обычаев, которые являются «характерной чертой этнопсихологии народов Кавказа» [8, с. 127]. Историко-этнографические исследования северокавказских ученых (Г.Х. Мамбетов, С.Х. Мафедзев, Х.Х. Биджиев, М.Ч. Кудиев, Х.Х. Яхтанигов) в той или иной форме представляют традиционные практики обрядового фольклора, существующие в социокультурном пространстве региона. В символической графической этнографии балкарцев, по свидетельству Х.Х. Биджиева, особо значимым культовым знаком считался «косой крест», который осуществлял функцию талисмана. В частности, балкарцы и карачаевцы до сих пор, в качестве оберега от сглаза, используют словосочетание «къынгыр къач» (косой крест). По сведениям М.Д. Каракетова, в горных районах Карачая до сих пор встречаются «родовые камни» с крестообразной символикой, которые у карачаевцев считаются «фамильными и семейными талисманами» [9, с. 105]. А мифологический фольклор и обрядовая поэзия карачаево-балкарцев сохранили предание о нарте Ёрюзмеке, который в качестве клятвенного символа «на правой лопатке носил крест» [10, с. 31].

Символическое изображение «круг» и его всевозможные интерпретации, воспринимаются как закодированный культурно-философский образ солнца. Этот знак, кото-

рый бытует практически во всех мировых традиционных символических системах, считается одним из самых древних и одним из самых загадочных. Чаще всего он встречается в Англии, Шотландии, Испании, Швейцарии, Греции. В некоторых культурах окружность ассоциируется с символикой бесконечности, отражающей цикличность жизни. На дольменах, которые появились на территории Черноморского побережья предположительно во 2-й половине III – начале II тысячелетия до н. э. были обнаружены символические изображения «круга» и его разные графические интерпретации (круг с двойным контуром, окружность с крестом внутри, круг с солнечными лучами и др.) [11, с. 6].

У кабардинцев и балкарцев графический символ «круг» имел особую значимость и часто применялся в качестве сакрального символа или «оберега». К примеру, очерченный круг вокруг получившего травму в результате падения человека должен был оградить пострадавшего от дальнейшего негативного вмешательства «нечистой силы» [12, с. 57–78]. В общекавказском героическом эпосе «Нарты» дается описание символического ритуального предмета округлой формы – колеса с заостренными стальными зубцами «Жан-шерх» (каб.), «Фыд Иуане» (осет.), при помощи которого завистники хитростью смогли одолеть непобедимого нартского богатыря Сосруко.

Как правило, традиционные знаковые системы существуют во всевозможных коммуникативных формах. Одной из основных образцов знаковой коммуникации, являются фамильные «тамги» (клеймо, печать), которые передавались по наследству и были у владельцев в большой чести. Тамгообразные знаки, присутствуя в этнических традициях как «кодовая модель обрядовой символики», неизменно играли важную роль в социокультурной деятельности, идентифицируя опыт национальной духовной культуры через графические знаковые образования, раскрывая специфику национальных знаковых систем и их своеобразие в межкультурных взаимосвязях [13, с. 15–21].

В культуре северокавказских этносов изображения многих фамильных тамга-знаков, часто строилась на композиционной основе знака «круг» с последующей графиче-

ческой интерпретацией (круг с хвостиком, с крестом внутри, круг с добавлением разных геометрических фигур и др.). Подобные тамгообразные знаки (простейшие графические узоры), существовали ещё с древнекаменной эпохи и получили глобальное распространение в период Золотой Орды, как символы власти или «документы с ханской печатью» [14, с. 66–73].

Как бы ни были устойчивы обрядовые традиции, они не бессрочны. Трансформирующиеся социальные условия диктуют культурные нововведения. Новые формы нравственных и обрядовых традиций зарождались не сразу, а постепенно одерживали вверх над прежними нормами. Символические структуры, являясь неотъемлемой частью фольклорных традиций, неизменно

обновляют этническую систему культурных кодов. Благодаря этому, именно символический характер обрядового фольклора, имеющего региональный оттенок, становится ключевым катализатором возрождения духовной культуры, народных традиций, праздников и обычаев.

В статье рассматривается только малая часть аспектов исследуемой тематики. Изыскания в этой области, безусловно, должны быть продолжены. Предметом исследования могут быть вопросы не только традиционных знаковых структур, но и специфики символично-графического образа в современном социокультурном пространстве, его влияния на новейшие художественные и дизайнерские практики.

Литература:

1. Полосьмак, Н.В. Пурпур и золото тысячелетий / Н.В. Полосьмак. – Текст : непосредственный // Наука из первых рук. – 2005. – № 1 (4). – С. 46.
2. Arriaza, B. Chile's Chinchorro mummies / B. Arriaza. – Текст : непосредственный // Nat. Geogr. Wash. – 1995. – Vol. 187. – No. 3. – P. 67.
3. Ghirshman, R.M. Persian art / R.M. Ghirshman // The Parthian and Sassanian Dynasties, 1963. – Fig. – 476 p. – Текст : непосредственный.
4. Исмаилов, Г.И. Феномен женской татуировки в Дагестане / Г.И. Исмаилов. – Текст : непосредственный // Этнографическое обозрение. – 2008. № 5. – С. 96–114.
5. Мамбетов, Г.Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев / Г.Х. Мамбетов. – Нальчик : Эльбрус, 1997. – 244 с. – Текст : непосредственный.
6. Абдуллаева, М.А. Обряды и празднества, связанные с рождением ребёнка у карачаевцев и балкарцев / М.А. Абдуллаева // Вестник АГУ. Сер. Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – Майкоп : Изд-во АГУ, 2014. – Вып. 4 (148). – С. 33–37.
7. Лавров, Л.И. Историко-этнографические очерки Кавказа / Л.И. Лавров. – Ленинград : Наука, 1978. – 184 с. – Текст : непосредственный.
8. Кузнецов, О.В. Процессуальная археология и этноархеология охотников и собирателей / О.В. Кузнецов. – Текст : непосредственный // Этнографическое обозрение. – 2006. – № 5. – С. 13–149.
9. Каракетов, М.Д. Хазарско-иудейское наследие в традиционной культуре карачаевцев / М.Д. Каракетов. – Текст : непосредственный // Вестник Еврейского университета в Москве. – 1997. – № 1 (14). – С. 103–110.
10. Кудаев, М.Ч. Карачаево-балкарская этнохореография и символика / М.Ч. Кудаев. – Нальчик : Эльбрус, 2003. – 105 с. – Текст : непосредственный.
11. Марковин, В.И. Дольмены Западного Кавказа / В.И. Марковин. – Москва : Наука, 1978. – 328 с. – Текст : непосредственный.
12. Афанасьев, Г.Е. Керамика Мокрой балки / Г.Е. Афанасьев. – Текст : непосредственный // Средневековые древности евразийских степей. – Москва : Наука, 1980. – С. 57–78.
13. Galimova, N.V. Ornamental symbol in the handicraft ethnoculture of Kabardino-Balkaria / N.V. Galimova. – Текст : непосредственный // Modern European Researches Austria. Salzburg. – 2022. – № 1. – P. 15–21.
14. Галимова, Н.В. Семейная тамга как социокультурный графический символ / Н.В. Галимова. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2021. – № 4. – С. 66–73.

References:

1. Polos'mak, N.V. Purpur i zoloto tysyacheletiy / N.V. Polos'mak. – Tekst : neposredstvennyy // Nauka iz pervykh ruk. – 2005. – № 1 (4). – S. 46.
2. Arriaza, V. Chile's Chinchorro mummies / V. Arriaza. – Tekst : neposredstvennyy // Nat. Geogr. Wash. – 1995. – Vol. 187. – No. 3. – P. 67.
3. Ghirshman, R.M. Persian art / R.M. Ghirshman // The Parthian and Sassanian Dynasties, 1963. – Fig. – 476 r. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Ismailov, G.I. Fenomen zhenskoy tatuirovki v Dagestane / G.I. Ismailov. – Tekst : neposredstvennyy // Etnograficheskoe obozrenie. – 2008. № 5. – S. 96–114.
5. Mambetov, G.Kh. Traditsionnaya kul'tura kabardintsev i balkartsev / G.Kh. Mambetov. – Nal'chik : El'brus, 1997. – 244 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Abdullaeva, M.A. Obryady i prazdnestva, svyazannye s rozhdeniem rebenka u karachaevtsev i balkartsev / M.A. Abdullaeva // Vestnik AGU. Ser. Regionovedenie: filosofiya, istoriya, sotsiologiya, yurisprudentsiya, politologiya, kul'turologiya. – Maykop : Izd-vo AGU, 2014. – Vyp. 4 (148). – S. 33–37.
7. Lavrov, L.I. Istoriko-etnograficheskie ocherki Kavkaza / L.I. Lavrov. – Leningrad : Nauka, 1978. – 184 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Kuznetsov, O.V. Protsessual'naya arkheologiya i etnoarkheologiya okhotnikov i sobirateley / O.V. Kuznetsov. – Tekst : neposredstvennyy // Etnograficheskoe obozrenie. – 2006. – № 5. – S. 13–149.
9. Karaketov, M.D. Khazarsko-iudeyskoe nasledie v traditsionnoy kul'ture karachaevtsev / M.D. Karaketov. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Evreyskogo universiteta v Moskve. – 1997. – № 1 (14). – S. 103–110.
10. Kudaev, M.Ch. Karachaevo-balkarskaya etnokhoreografiya i simbolika / M.Ch. Kudaev. – Nal'chik : El'brus, 2003. – 105 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Markovin, V.I. Dol'meny Zapadnogo Kavkaza / V.I. Markovin. – Moskva : Nauka, 1978. – 328 s. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Afanas'ev, G.E. Keramika Mokroy balki / G.E. Afanas'ev. – Tekst : neposredstvennyy // Srednevekovye drevnosti evraziyskikh stepey. – Moskva : Nauka, 1980. – S. 57–78.
13. Galimova, N.V. Ornamental symbol in the handicraft ethnoculture of Kabardino-Balkaria / N.V. Galimova. – Tekst : neposredstvennyy // Modern European Researches Austria. Salzburg. – 2022. – № 1. – P. 15–21.
14. Galimova, N.V. Famil'naya tamga kak sotsiokul'turnyy graficheskiy simvol / N.V. Galimova. – Tekst : neposredstvennyy // Kul'tura i iskusstvo. – 2021. – № 4. – S. 66–73.

Для цитирования: Осипова, Е.Е. Отражение событий Великой Отечественной войны в фольклоре Челябинской области (по материалам фольклорных экспедиций) / Е.Е. Осипова, М.В. Коркин, О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 47–60. – Библиогр.: с. 58 (15 назв.).

УДК 398

Осипова Елизавета Евгеньевна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения

E-mail: lizochka-osipova-2002@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Коркин Михаил Владимирович,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения

E-mail: korkin2222@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Юровская Ольга Леонидовна,

кандидат искусствоведения;

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

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ФОЛЬКЛОРЕ
ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭКСПЕДИЦИЙ)**

Аннотация. В статье освещается историография фольклора Великой Отечественной войны, определяется его классификация в трудах российских, в том числе и южноуральских исследователей. Характеризуется жанровое многообразие народных песен, созданных в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: Великая Отечественная война; фольклор Челябинской области; военный фольклор; классификация; жанр; народное творчество.

Elizaveta Osipova,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Studying in the Field 53.03.04 Art of Folk Singing

E-mail: lizochka-osipova-2002@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Mikhail Korokin,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Studying in the Field 53.03.04 Art of Folk Singing

E-mail: korkin2222@mail.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 Folk Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

REFLECTION OF THE EVENTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE FOLKLORE OF THE CHELYABINSK REGION (BY THE MATERIALS OF FOLKLORE EXPEDITIONS)

Annotation. *The article highlights the historiography of the folklore of the Great Patriotic War, determines its classification in the works of Russian, including South Ural researchers. The genre diversity of folk songs created during the Great Patriotic War is characterized.*

Keywords: *Great Patriotic War; folklore of the Chelyabinsk region; military folklore; classification; genre; folk art.*

Великая Отечественная война – одно из значимых событий в истории человечества. Война изменила ход истории, внесла коррективы во все сферы жизни людей: политическую, экономическую, социальную. Изменения произошли и в культурной сфере: творчество приобрело массовый, народный характер, возник самобытный военный фольклор, появились новые жанры. Всё это было связано с настроениями, царившими среди населения. Матери под причитания провожали своих сыновей на фронт, бойцы в окопах пели песни и писали рассказы для поднятия боевого духа, жёны ждали своих мужей с фронта и сочиняли стихи на мотивы популярных в то время песен. Массовое народное творчество, охватившее всю страну, помогало также и южноуральцам выжить в эти нелёгкие годы. На Южном Урале, своеобразной «кузнице» победы, снабжавшей фронт техникой и боеприпасами, призывались на фронт отважные бойцы, в тылу нежными женскими, а порой и совсем маленькими и юными руками ковалась победа.

Если война осталась в прошлом, то фольклор, который сложили наши предки, должен жить как дань памяти бойцам, медсестрам, работникам тыла – всем людям, отдавшим свою жизнь за Родину. Их героический подвиг служит примером высокой нравственности для поколений всех времен. Как отметил Л.Л. Христиансен: «Нет сомнения, что о грандиозных событиях Великой Отечественной войны народ будет петь столетиями, лучшие из песен, возникших в военные годы, станут в будущем классическими народными песнями» [11, с. 102]. Данными обстоятельствами обусловлена актуальность исследования, целью которого является определение тематики и содержания фольклорных произведений, посвященных Великой Отечественной войне, записанных на территории Челябинской области в последней четверти XX – начале XXI столетия. Данная цель предполагает решение следу-

ющих задач: 1) освещение историографии фольклора Великой Отечественной войны на Южном Урале, а также в общероссийском масштабе; 2) определение классификации военного фольклора в трудах исследователей; 3) характеристику жанрового многообразия народных песен, созданных в годы Великой Отечественной войны.

На данный момент мы имеем совсем небольшое наследие военного фольклора. Музыкальных публикаций и, в особенности, научных исследований на данную тему чрезвычайно мало. Причин тому несколько: технические проблемы в прошлом (отсутствие средств записи, сложность нотопечатания), а также недооценка фольклористами-музыкантами современных явлений в народном искусстве, в частности военного фольклора. Таким новым веянием в творчестве народа была *фольклоризация* [15]. О ее неизбежности в годы Великой Отечественной войны писал в предисловии к своему сборнику Александр Сергеевич Ярешко: «Создавая новые звуковые комбинации и последования, народный сочинитель опирается на свой слуховой опыт, зафиксировавший в сознании опыт традиционной культуры. Так появляются песни, полностью ориентированные на сложившиеся любимые в народе напевы, с их адаптацией к новому тексту. Пожалуй, это один из распространенных в народной певческой практике приемов» [14, с. 10]. В связи с изучением народных песен Великой Отечественной войны неизбежным встал вопрос о фольклорности данного материала. Ответом на этот вопрос можно считать высказывание Виктора Евгеньевича Гусева: «Нельзя отказывать новым произведениям народного творчества в «фольклорности» только лишь потому, что они отличаются от исторически определившихся в прошлом форм народного творчества. Задача научного исследования заключается в том, чтобы, учитывая всю совокупность фактов, дифференцировать различные слои

и тенденции в фольклоре, определить их сравнительную ценность и степень их актуальности, установить основные закономерности в развитии русского фольклора в годы Великой Отечественной войны» [14, с. 8].

И всё же значительную часть фольклора Великой Отечественной войны удалось сохранить благодаря деятельности собирателей и исследователей, создавших ряд сборников и научных работ, посвящённых этой теме. Одним из таких подвижников являлся **Александр Сергеевич Яreshko** (1943–2018 гг.) – профессор Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии до 2018 года. Сферой научных интересов Александра Сергеевича была музыкальная фольклористика, история русской музыки, колокольное искусство. Им были созданы научные, методические и публицистические труды, которые явились открытием в современной музыкальной науке. Среди таковых можно выделить сборник **«Народные песни Великой Отечественной войны»** [14]. Ученый, около сорока лет посвятивший изучению военного фольклора, в своём масштабном труде опубликовал нотации и тексты народных песен, записанных в различных областях России от аутентичных фольклорных коллективов, воинов-фронтовиков и участников коллективов художественной самодеятельности. Ценным качеством данного собрания является наличие в нем различных областных вариантов напевов на один и тот же поэтический текст («*На опушке леса*», «*О чем задумался, служивый*» и др.), а также предложенная автором классификация военного фольклора [14]. Важно отметить ценность этой публикации как с художественной, музыкальной, так и с нравственной стороны, благодаря изданию которой современное общество может прикоснуться к внутреннему миру людей, переживших трагические годы войны. Каждая песня фронтовых лет, представленная в сборнике, отражает мир чувств людей самых разных поколений и профессий, разного социального статуса и уровня образования, объединившихся во имя общей цели – победы над фашизмом. Именно поэтому в сборнике мы видим песни как фронтовиков и партизан, так и тружеников тыла и людей, попавших в плен. Война оказалась общей

трагедией, повлияла на жизнь каждого – именно эту мысль доносит читателю автор. Несмотря на развитие авторского творчества в первой половине XX века, популярность профессиональных поэтов и композиторов, учёные отмечают «органическое взаимодействие литературы и фольклора» в годы Великой Отечественной войны. Так в массовом народном творчестве прослеживалось личное отношение к событиям и глубина психологических переживаний [14].

Изучение военного фольклора осуществлялось также и фольклористами Южного Урала. В данной связи невозможно не упомянуть имя **Александра Ивановича Лазарева** (1928–2001 гг.), внесшего большой вклад в исследование и развитие народной культуры данного региона. А.И. Лазарев являлся профессором Челябинской государственной академии культуры, осуществлял фольклорные экспедиции по Челябинской области, написал более 400 научных работ и 22 монографии. Наряду с этим ученый опубликовал многотомное учебное пособие по народоведению и большое количество песенных сборников. Его вклад в изучение местного военного фольклора отражен в сборнике **«Народное слово на дорогах войны»**, включающем поэтические тексты песен и частушек, фронтовые пословицы и поговорки, письма и анекдоты, рассказы и стихотворения, собранные на территории Челябинской области и отличающиеся от прочих экспедиционных материалов «достоверностью, искренностью и безыскусственностью...» [7]. Издание включает около 60 образцов народного военного творчества, собранных в городе Челябинске, Миассе, Миньяре, Бакале, Златоусте, Магнитогорске, Кусе, в селах Мясогутово, Серпиевка, Дуван, Ярославка, Кочкарь, деревнях Биянка, Романовка и других. Но как признался сам Александр Иванович в обращении к читателю, «это ещё далеко не всё, что можно было записать...» [7, с. 7]. Сборник интересен подлинностью поэтических текстов и наличием в большинстве случаев точных паспортных данных, включающих сведения об исполнителе, времени и месте записи.

Ещё один сборник народных песен А.И. Лазарева **«Любовь – песня»** был опубликован в соавторстве с Анатолием Викторовичем Глинкиным – кандидатом педагогических наук, заслуженным работником

культуры и автором ряда научных трудов в области фольклористики [6]. Издание включает в себя нотации песен различных жанров, собранных на территории Южного Урала. В одном из разделов сборника представлены воинские песни, исполняемые во время проводов на фронт и пропитанные трагическим чувством разлуки и, одновременно с тем, светлой верой в скорейшее окончание войны и возвращение солдат домой («Эх, при дороге», «Вьётся дальняя дороженька») [6].

Военный фольклор попадает в поле зрения и современных собирателей народного песенного творчества Южного Урала – Н.И. Бухариной, И.Н. Вишняковой, К.А. Крылова, О.Л. Юровской [1; 4; 5; 12; 13]. В сборнике народных песен Челябинской области «**Как за реченькой, за Уралушкой**» Н.И. Бухариной и И.Н. Вишняковой в разделе «Во-

енные песни» опубликованы местные варианты песен «*О чём задумался служивый*» и «*На опушке леса*», которые также имеют аналоги в сборнике А.С. Ярешко [1, с. 59, 62; 11, с. 110–121] (пример 1). «*На опушке леса*» – одна из самых популярных песен в годы войны и послевоенное время, о чем свидетельствуют многочисленные варианты напевов, зафиксированные в разных областях России, в том числе и на Урале. По замечанию А.С. Ярешко, автором первоначального текста был боец П. Мамайчук, написавший его под впечатлением гибели близкого друга, партизана Андрея Попова. На этот текст в 1943 году композитор Л. Шохин написал музыку в ритме вальса. Но поскольку стихотворение было напечатано в газете, оно и послужило источником народных песенных вариантов [14, с. 40].

п. Арсинский
Нагайбакского р-на

$\text{♩} = 144$

На опушке леса старый дуб стоит,
а под этим дубом партизан лежит.

Пример 1. «На опушке леса» [1, с. 62]

Он лежит, не дышит и как буд-то спит,
Золотые кудри ветер шевелит.
А у ног старушка – мать его стоит,
Слезы проливает, сыну говорит:
«...Ой, болит сердечко по тебе, Андрей.
Хоть скажи словечко матери своей.
Я тебя растила, но не сберегла,
А теперь могила будет здесь твоя».

Исследует фольклор Челябинской области и Кирилл Анатольевич Крылов – ведущий специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А.М. Мехнецова. В 2019–2021 годах были опубликованы его сборники «**Песни казаков Южного Урала**» и «**Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области**» с нотациями экспедиционных за-

писей песен Кизильского и Варненского районов Челябинской области [5; 4]. В данных публикациях можно встретить немало образцов военного фольклора, таких, как «*Где шепчутся сосны*», «*Ночь прошла в поле-вом лазарете*», «*Сторона ли ты, моя сторона*» [5], «*Не вейтесь, чайки, над морем*», «*Ой, широки поля*» [4].

В результате фольклорных экспедиций по Челябинской области в период со второй половины XX до начала XXI столетия были собраны разные жанры военного фольклора, которые можно дифференцировать по *локальной принадлежности*. В соответствии с этим принципом Александр Иванович Лазарев выделяет следующие группы: 1) фольклор проводов на фронт, 2) фронтовой фольклор, 3) творчество партизан, 4) фольклор советского тыла, 5) творчество советских людей в немецкой неволе, 6) песни возвращения и памяти [8, с. 263-290].

Каждая из жанровых групп была выделена автором в зависимости от локальной общности, в которой она бытовала. Остановимся на некоторых из этих групп.

Проводы на фронт. Народная «летопись» войны начинается с момента проводов на фронт. Тут переплелись песни, частушки, плачи. Первую народную песню «*Война наступила внезапно*», по свидетельству информантов, слышали уже вечером 22 июня 1941 года в Москве и Ленинграде. Эта песня, одна из самых популярных в годы войны, пелась на мотив «*Синего платочка*»:

Война наступила внезапно,
Советский народ еще спал.
Вдруг нам объявили: Киев бомбили,
Час испытанья настал.

Кончилось мирное время,
В дом постучалась беда.
Я уезжаю, быть обещаю
Верным тебе навсегда.

Дрогнет состав эшелона,
Поезд помчится стрелой.
Жди, я приеду только с победой,
Только с победой домой.

(«Песня о начале войны», зап. в д. Биянка в 1959 г.) [7, с. 17]

Такая особенность – распев поэтических строчек на мотив популярной в то время мелодии – была присуща большому количеству песен военных лет, о чем в своём сборнике пишет А. И. Лазарев. В свою очередь, А.С. Ярешко также отмечает тот факт, что в создании лирических песен в годы войны широко применялся прием адапта-

ции поэтических текстов к уже бытующим популярным напевам песен. Большое распространение получили созданные еще до войны напевы «*Раскинулось море широко*», «*Синий платочек*», ставшие мелодической основой для множества поэтических текстов. Вот один из примеров песни, созданной на мотив «Синий платочек» [15, с. 356]:

Синенький, скромный платочек
С плеч не успевший упасть...
Пришли фашисты, взяли платочек
И бросили в грязь...
...Снова прочла я в газете:
Бой был большой у реки,
Пал ты на поле, пулей сраженный,
Но не забыл обо мне...

Война только началась, а бойцы мечтали о скором возвращении домой. Патри-

тизм сквозил в каждой строчке провожальных песен:

Суровые горы Урала,
Башкирских степей тишина,
Студеные воды Байкала –
Все это – родная страна.
Поля наши, горы и реки,
Плоды и богатства труда –
Все это родное навеки,
Врагу не дадим никогда!

(«Вставайте за родину нашу», зап. в г. Миассе в 1946 г.) [7, с. 20]

Поддерживать боевой дух бойцам помогали патриотические песни. Одна из них – «*В бой за родину*», в которой поётся «...*Отчизна в бой зовёт! На запад, с новой силою! Вперёд! Вперёд! Вперёд!...*» [7].

В фольклоре проводов на фронт прослеживается несколько ярких тем. В первую очередь, это – центральная тема прощания с любимым и родным человеком. Грусть и личная трагедия звучит в каждой строчке таких песен. Горечью и болью пронзают душу «*Причитания матери при проводах сына на Великую Отечественную войну*», записанные в 1964 году в деревне Ситцево Нязепетровского района Челябинской области от Долговой Евдокии Петровны (1889 г.р.) [7, с. 23–24]:

Сердешно ты, мое дитятко!
Как поила-то я тебя кормила,
Стерегла-то я тебя, берегла,
Я от ветру тебя, от вихорю...
Не могла-то я сберечи тебя
От чужой, дальней сторонюшки.
Уезжаешь ты в сторону закатную,
На большую на войну да на правую,
На большую войну да кровопролитную,
Словно солнышко, ты с глаз моих закатишься...
Да все я думала, мое сердешно дитятко,
Что ты кормитель будешь, поитель.
Отнимают-то мое право крылышко,
Отнимают-то мое сердешно дитятко
Супостаты, идолы немецкие,
Злые вороны проклятые фашистские.
Потеряю-то я теперь потерюшку,
Не из злата-то я, не из серебра,
Ни с белой груди я крест серебряный,
Ни с правой руки золото кольцо:
С ясных-то очей сердешного дитятка...

[7, с. 23–24]

На проводы в Челябинской области часто звучала лирическая песня «*О чем задумался служивый*», записанная в селе Серпи-

евка Катав-Ивановского района от Т.К. Трякшиной (1931 г. р.) [1] (пример 2).

с. Серпиевка
Катав-Ивановского р-на

$\text{♩} = 116$

О чём за - ду - мыл - ся, слу - жи - вай, о чём го - рю - ишь,
у - да - лой? Аль ти - бе слу - жба на - до -
е - ла, аль за - бо - лел твой ко - н(и) гня - дой?

Пример 2. «О чем задумался, служивый» [1, с. 59].

Фронтвой фольклор. Фронтвой фольклор отражает все перипетии войны: битву за Москву, сражение у стен Сталинграда, освобождение родной земли и движение к победе. В зависимости от этих этапов менялась тональность песен и прозаических жанров народного творчества. Основу фабулы фронтвой фольклорных текстов составляет противостояние зловещего образа смерти, выраженного такими песенными метафорами, как «чёрный ворон» и «злой коршун», и героя, смелого солдата («Судьба моряка», «Песнь о героях», «Под ракетой зеленой», рассказ «Охота за языка-

ми»). Важно отметить, что на фронте никогда не терпели уныния. Переживания были, как и огромные душевные страдания, но эти чувства редко выливались наружу, не до этого было. Поэтому бойцы тянулись к искусству веселому, боевому, жизнерадостному. Большинство фронтвой песен имело героический характер. В них выражалась твердая уверенность в победе. Таким примером служит «Песня Уральского танкового корпуса», записанная от бойцов Челябинской танковой бригады в день отправления ее на фронт:

Сильней гудите, мощные моторы,
Стеною встал разгневанный Урал.
Родной страны цветущие просторы
Он защищать на Запад нас послал.
Страна дала нам грозные машины,
Победы час отныне недалек.
Вперед, танкист, в суровую годину,
Вперед, танкист, – водитель и стрелок!

[7, с. 34]

Конечно же, массово сочинялись не только наполненные героизмом песни. Подбадривали себя солдаты веселыми частушками и шуточными песнями. А. И. Лазарев и А. С. Ярешко приводят в своих сборниках подобные примеры: «У московских у ворот удивляется народ: немцы ходят в наступле-

ние только задом наперёд» [7, с. 110], «Гитлер, было, веселился, а теперь сидит в тоске – ни обедать в Сталинграде, ни чаёвничать в Москве» [14, с. 348].

На фронте также рождались и глубоко лирические песни, проникнутые тоской по дому и родным. Зачастую они распевались

на известные народные мелодии. Одна из таких – песня «Под ракитой зеленой», записанная в 1973 году в селе Кочкарь Пластовского района Челябинской области от Анны

Под ракитой зеленой
 Русский раненый лежал.
 Он к груди, штыком пронзенной,
 Красный орден прижимал.
 Кровь лилась из свежей раны
 На истоптанный песок.
 А над ним кружился ворон,
 Чуя лакомый кусок.
 – Черный ворон, черный ворон,
 Чтож ты въешься надо мной?
 Ты добычи не добьешься,
 Я, солдат, еще живой.

Семеновны Евсеенко (1908 г. р.) и исполняемая на мотив старинной народной песни «Черный ворон»:

Ты лети-ка, черный ворон,
 На Урал, ко мне домой,
 Передай поклон скорее
 Отцу, маменьке родной.
 Помоги ты, черный ворон,
 Попрощаться мне с женой.
 Передай привет последний –
 Платок, кровью залитой.
 Передай-ка, черный ворон,
 Что погиб за край родной,
 За советскую границу,
 Под советскою звездой!

[7, с. 38–39]

Мобилизующую, агитационную роль выполняли на фронте устные рассказы о героях прошлого и настоящего. В ходу были легенды и предания о героях прошлого: А.В. Суворове, М.И. Платове, В.И. Чапаеве. Советские воины на фронте совершали фантастические подвиги, о которых потом складывались и передавались рассказы, такие, как «Пушка-подружка», «Бородинский салют», «Охота за языками» [7, с. 42–57]. В них рассказывается о своих героях – товарищах по оружию. На фронте и фантастика была в ходу. Сын М.К. Азадовского, известного советского фольклориста, Константин Маркович писал отцу с фронта, что у них в окопах любят слушать сказки. Такие рассказы о героях, предания, легенды, сказки облегчали фронтовую жизнь солдата, вносили в его перенапряженную психику разрядку. Подобную функцию выполняли и фронтовые анекдоты. Они не только выражали ненависть к врагу, но и смехом своим «лечили» усталых и раненых воинов.

Творчество партизан. Во многом перекликается с фронтовым фольклором: те же темы и мотивы, тот же самый характер творчества, обращение к жанру героической и лирической песни, частушке, устному рассказу, преданиям и легендам. Как отмечает А.И. Лазарев, главной особенностью партизанского фольклора является освещение событий немецкой оккупации, прославление

доблести партизан, раскрытие души человека, вынужденного жить и бороться в замкнутом пространстве, в окружении врага [8].

Фольклор советского тыла. С фронтовым фольклором перекликалось массовое поэтическое творчество труженников тыла. Основными темами их творчества были: труд во имя победы, подарки фронтовикам, забота о мужьях, отцах и детях, воевавших на фронте, верность любимым, ожидание их возвращения. Появляются такие формы фольклорного творчества, как «диалог» и «ответ». В песнях лирические герои – он и она – мысленно переговариваются на расстоянии. Излюбленной музыкальной основой подобных диалогов были мотивы известных песен: «Катюша», «Землянка», «Раскинулось море широко» и др. Примером такого творчества может служить песня-ответ на известное стихотворение К.М. Симонова «Жди меня». Поэт, выступивший от лица всего «мужского населения» фронта, сумевший понять и выразить душу бойцов, вызвал ответное слово тысяч, миллионов женщин, которые, используя готовую форму стиха и напева, порождали множество вариантов ответного послания. Вот один из них, записанный в 1950 году в селе Лейпциг Варненского района Челябинской области от В.П. Веригиной.

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера...
Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: - Повезло.
Не понять, не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой,-
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

К. М. Симонов «Жди меня», 1941 г.

Особенно тяжело было женщинам получить известие о смерти или ранении близких им людей. В деревне Биянка Миньарского района Челябинской области Мария

Жду тебя, хороший мой,
Очень крепко жду.
Жду уральскою зимой,
Жду весной в цвету.
Жду, и дни быстрее идут,
Гаснут вечера.
И со мной сегодня ждут
Все, кто ждал вчера...
Снятся мне твои черты,
Где же ты теперь?
Жданный мой, когда же ты
Постучишься в дверь?
Для тебя припасено
Все давно твое,
Непочатое вино
Выпьем мы вдвоем.
Верно, ты придешь опять,
Ласковый, родной.
Милый, я умею ждать,
Как никто другой.

«Жду тебя, хороший мой», с. Лейпциг
Варненского района Челябинской области.
Зап. От В.П. Веригиной в 1950 г. [9, с. 124]

Михайловна Дранова (1892 г. р.), потерявшая на войне троих сыновей, рассказывая о своем горе, несколько раз начинала непроизвольно причитать:

Милые мои детушки,
Прилетите-ка вы сизым голубем.
Будут-то горковать сизые голуби,
Будут-то вас кричать:
«Не вы ли прилетели, родимые сыночки?»
Запустело-то мое широкое подворьице...
...Буду я глядеть за белой березонькой,
Не стоит ли за белой березонькой
Мое детушко – Петюшко,
Не стоит ли за белой березонькой
Второе мое детушко – Мишенько,
Не стоит ли за белой березонькой
И третье мое детушко – Алешенько.
Зарастут-то ваши тропинки-дороженьки,
Зарастут-то травой-муравою,
Замоются полою водою,
А другие сыновья других матерей
Стоят под Москвою,
Не дадут они ее врагу в обиду,
А я своих детушек – Петюшку, Мишеньку,
Алешеньку – больше не увижу.

д. Биянка, 1959 г. [7, с. 102–104]

Также, в тылу слагалось очень много *частушек*, повествующих о войне и тружениках заводов, помогающих общему делу победы над фашистами:

Кабы были крылышки,
Я бы улетела,
Как воет миленький,
Я бы поглядела.

Мой миленок с ЧТЗ
Водит танки на войне.
Знает он или не знает,
Что в моей сидит броне?

Ягодиночка на фронте,
Я, девчоночка в тылу.
Он воет, я работаю,
Помогаю так ему.

Из огня и из металла
На фашистов мчится шквал.
Хоть и марку не читали,
Сразу видели – Урал!

д. Биянка Челябинской области

г. Челябинск [7, с.109–112]

Таким образом, в содержании фольклорных произведений, созданных в советском тылу, основная роль отведена образу простого человека, рабочего, труженика тыла, девушки ожидающей своего любимого,

матери, причитающей по сыновьям – тем, кто был далёк от фронта, но одновременно с тем стал неотъемлемой частью военных действий, его душой, эмоциональной и чувственной основой (*Пример 3*).

♩ = 56

1. Вьётся вьётся дальняя дороженька стелется за
дымкой горы зонт. А по этой
дальней дороге в след за милым
еду я на фронт. А по фронт.

Пример 3. «Вьётся, вьётся дальняя дороженька» [6, с. 158]

Замела следы его метелица,
Не слышать ни песен, ни шагов.
Только лишь одна дорога стелется,
Посреди занесенных снегов...
А вдали там по полю поземкою
За околице встает рассвет.
Я одна стою, стою у тополя,
И обидно сердцу – крыльев нет.

Вьется вдаль моя дороженька,
Стелется дороженька моя.
Ты веди, веди меня, дороженька,
Вслед за милым в дальние края.

Нетрудно заметить, насколько велико жанровое разнообразие военного фольклора, созданного народом в разных локальных общностях: в домашней обстановке во время проводов на войну, на передовой фронта, в среде партизан, в советском тылу. Действительно, внутри этих локальных групп, в зависимости от содержания, тематической направленности и характера произведения можно выделить несколько жанровых разновидностей произведений. Так, по тематической направленности военный фольклор дифференцирует А.С. Ярешко, выделяя *герико-патриотические, трагические, лирические, шуточные песни, частушки, баллады, песни послевоенных лет*.

Интересен факт бытования на Южном Урале в годы Великой Отечественной войны жанра *духовного стиха*. В сборнике О.Л. Юровской «*На деревьях-та сидят да*

птички райския...» в комментариях к духовным стихам «*Как со вечеру гряну я ко Господу»* и «*Со страхом, братья, вы послушайте»*, записанных в 2003 году в селе Тюлюк Катав-Ивановского района Челябинской области от М.Н. Шубиной, указывается, что эти стихи «...часто исполняли женщины в годы Великой Отечественной войны, собираясь ночами...» [12]. Матери, отправившие своих сыновей на фронт, жёны, оставшиеся без мужей, собирались вместе, читали молитвы и пели духовные стихи. Музыка и вера помогали им сохранять самообладание в это нелёгкое время. Женщины, исполнявшие эти духовные стихи, повествующие о распятии Христа, свято верили в их спасительную силу, способную защитить их мужей, сыновей и братьев от врага [12, с. 148–149] (пример 4).

(на Великий пост, перед Пасхой) с. Тюлюк, 2003

Одна Все

Со стра - хом - то вы бра - ти - я, и да

вы по - слу - шай - те

Одна Все

Бо - жи - е, да, пи - са - ни - ё, э, да

Го - спод - них стра - стей.

Пример 4. «Со страхом-то вы, братья, послушайте» [12, с. 135]

Плакала да ходила, а да мать святая Дева.
Искала свята Дева а да Иисуса а Христа...
... Сын ли ты мой Сын, э, да Сын возлюбленный ты мой.
Да сколь я Тебя ни пускала, а да на предкрестную смерть,
А Ты, да не послушал да Матери Ты своей.
Не плачь Ты, Моя Мать, и да не плачь обо Мне.
На третий день Я воскресну, да прославлю Я Тебя.
Радости да веселью да не будет конца.

Таким образом, в результате анализа публикаций военного фольклора, как в общероссийском, так и в местном масштабе, было выявлено большое разнообразие жанров, которые можно дифференцировать по *локальной принадлежности* (проводы на фронт, фронтовой фольклор, творчество партизан, песни тыла, творчество советских людей в немецкой неволе, песни возвращения и памяти) и по *тематической направленности* (героико-патриотические, трагические, лирические, шуточные песни, частушки, баллады, песни послевоенных лет). Многообразие народного творчества в годы войны также представлено и жанрами устной прозы (рассказы, предания, легенды, сказки, анекдоты).

Особое внимание заслуживает творческий метод, используемый для создания новых произведений в этот период. Как правило, в качестве музыкально-поэтической основы использовался как традиционный фольклорный материал (плачи, духовные стихи, страдания, крестьянская лирическая

песня), так и авторские сочинения (советская массовая песня, литературный стих). Широко применялся прием адаптации новых поэтических текстов к уже бытующим популярным напевам песен.

Небывалый размах народного творчества в годы войны обусловлен сильнейшими человеческими эмоциями и чувствами, шкала которых простирается от скорби и отчаяния до высокого героизма и патриотизма, от личных искренних переживаний и любви до искрометной шутки. Уральцы-фронтовики, защищая Родину, с особенной теплотой в своих песнях вспоминают Урал, его озера и горы, города и заводы. Их соотечественники, оставшиеся на своих рабочих местах, в основном женщины и дети, выражают солидарность со всеми, кто увидел фашизм в лицо. Музыка и творчество помогли людям выжить в тех нечеловеческих условиях, а песни, созданные на Южном Урале, стали неотъемлемой страницей общенародной книги о войне.

Литература:

1. Бухарина, Н.И. Как за речкой за Уралушкой : репертуарный сборник / Н.И. Бухарина, И.Н. Вишнякова. – Челябинск : Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. – 92 с. – Текст : непосредственный.
2. Глинкин, А.В. Народные песни Южного Урала : сборник / А.В. Глинкин, Т.А. Валиахметова. – Троицк, 2008. – 248 с. – Текст : непосредственный.
3. Гусев, В.Е. Славянские партизанские песни / В.Е. Гусев. – Ленинград : Наука, 1979. – 175 с. – Текст : непосредственный.
4. Крылов, К.А. Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области : сборник / К.А. Крылов. – Екатеринбург, 2021. – 271 с. – Текст : непосредственный.
5. Крылов, К.А. Песни казаков Южного Урала по экспедиционным записям из Кизильского района Челябинской области : сборник / К.А. Крылов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.И. Римского-Корсакова, 2019. – 192 с. – Текст : непосредственный.
6. Лазарев, А.И. Любовь – песня : сборник / А.И. Лазарев, А.В. Глинкин. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 1999. – 191 с. – Текст : непосредственный.
7. Лазарев, А.И. Народное слово на дорогах войны : сборник / А.И. Лазарев. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство ; Художественная литература, 1976. – 135 с. – Текст : непосредственный.

8. Лазарев, А.И. Трудные темы изучения фольклора : учебное пособие / А.И. Лазарев. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 1998. – 319 с. – Текст : непосредственный.
9. Русские народные песни Южного Урала / сост. В.Е. Гусев. – Челябинск : Книжное издательство, 1957. – 176 с. – Текст : непосредственный.
10. Русский фольклор Великой Отечественной войны : монография / сост. В.Е. Гусев. – Москва ; Ленинград : Наука, 1964. – 481 с.
11. Христиансен, Л.Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области / Л.Л. Христиансен. – Москва : Музгиз, 1954. – 155 с. – Текст : непосредственный.
12. Юровская, О.Л. На древах-та сидят да птички райския. Хрестоматия : учебно-практическое пособие / О.Л. Юровская. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 166 с. – Текст : непосредственный.
13. 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
14. Ярешко, А.С. Народные песни Великой Отечественной войны / А.С. Ярешко. – Москва : Композитор, 2013. – 408 с. – Текст : непосредственный.
15. Ярешко, А.С. Народные песни Великой Отечественной войны: динамика фольклоризации в пространстве традиционной культуры / А.С. Ярешко. – Текст : непосредственный // От конгресса к конгрессу: материалы Второго всероссийского конгресса фольклористов : сборник докладов. – Том 3. – Москва, 2011. – С. 347–362.

References:

1. Bukharina, N.I. Kak za rechkoj za Uralushkoj : repertuarnyy sbornik / N.I. Bukharina, I.N. Vishnyakova. – Chelyabinsk : Chelyabinskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv, 2009. – 92 s. – Текст : neposredstvennyy.
2. Glinkin, A.V. Narodnye pesni Yuzhnogo Urala : sbornik / A.V. Glinkin, T.A. Valiakhme-tova. – Troitsk, 2008. – 248 s. – Текст : neposredstvennyy.
3. Gusev, V.E. Slavyanskie partizanskie pesni / V.E. Gusev. – Leningrad : Nauka, 1979. – 175 s. – Текст : neposredstvennyy.
4. Krylov, K.A. Pesennaya traditsiya kazach'ego sela Kulevchi Chelyabinskoy oblasti : sbornik / K.A. Krylov. – Ekaterinburg, 2021. – 271 s. – Текст : neposredstvennyy.
5. Krylov, K.A. Pesni kazakov Yuzhnogo Urala po ekspeditsionnym zapisyam iz Kizil'skogo rayona Chelyabinskoy oblasti : sbornik / K.A. Krylov. – Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.I. Rimskogo-Korsakova, 2019. – 192 s. – Текст : neposredstvennyy.
6. Lazarev, A.I. Lyubov' – pesnya : sbornik / A.I. Lazarev, A.V. Glinkin. – Chelyabinsk : Chelyabinskii gosudarstvennyy universitet, 1999. – 191 s. – Текст : neposredstvennyy.
7. Lazarev, A.I. Narodnoe slovo na dorogakh voyny : sbornik / A.I. Lazarev. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo ; Khudozhestvennaya literatura, 1976. – 135 s. – Текст : neposredstvennyy.
8. Lazarev, A.I. Trudnye temy izucheniya fol'klora : uchebnoe posobie / A.I. Lazarev. – Chelyabinsk : Chelyabinskii gosudarstvennyy universitet, 1998. – 319 s. – Текст : neposredstvennyy.
9. Russkie narodnye pesni Yuzhnogo Urala / sost. V.E. Gusev. – Chelyabinsk : Knizhnoe izdatel'stvo, 1957. – 176 s. – Текст : neposredstvennyy.
10. Russkiy fol'klor Velikoy Otechestvennoy voyny : monografiya / sost. V.E. Gusev. – Moskva ; Leningrad : Nauka, 1964. – 481 s.
11. Khristiansen, L.L. Sovremennoe narodnoe pesennoe tvorchestvo Sverdlovskoy oblasti / L.L. Khristiansen. – Moskva : Muzgiz, 1954. – 155 s. – Текст : neposredstvennyy.
12. Yurovskaya, O.L. Na drevakh-ta sidyat da ptichki rayskiya. Khrestomatiya : uchebno-prakticheskoe posobie / O.L. Yurovskaya. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Чайковского, 2017. – 166 s. – Текст : neposredstvennyy.

13. 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

14. Yareshko, A.S. Narodnye pesni Velikoy Otechestvennoy voyny / A.S. Yareshko. – Moskva : Kompozitor, 2013. – 408 s. – Tekst : neposredstvennyy.

15. Yareshko, A.S. Narodnye pesni Velikoy Otechestvennoy voyny: dinamika fol'klorizatsii v prostranstve traditsionnoy kul'tury / A.S. Yareshko. – Tekst : neposredstvennyy // Ot kongressa k kongressu: materialy Vtorogo vserossiyskogo kongressa fol'kloristov : sbornik dokladov. – Tom 3. – Moskva, 2011. – S. 347–362.

Для цитирования: Руцинская, И.И. Рейхстаг в советской графике 1945 года: от документа к художественному образу / И.И. Руцинская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 61–70. – Библиогр.: с. 69 (10 назв.).

УДК 76.03.09

Руцинская Ирина Ильинична,
доктор культурологии, профессор;
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»,
профессор кафедры региональных исследований
E-mail: irinaru2110@gmail.com
Россия, г. Москва

РЕЙХСТАГ В СОВЕТСКОЙ ГРАФИКЕ 1945 ГОДА: ОТ ДОКУМЕНТА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ

Аннотация. *Как выглядит здание немецкого парламента советские люди узнали лишь в мае 1945 года. До этого времени оно оставалось зловещим символом, не подкрепленным визуальными репрезентациями. В статье анализируется, как менялся характер изображения рейхстага в творчестве советских художников, побывавших в Берлине в мае 1945 года и увидевших его разрушенным и поверженным.*

Ключевые слова: *рейхстаг; символ; образ; визуализация; графика.*

Irina I. Rutsinskaya,
Dr. Habil, Cultural Studies;
Lomonosov Moscow State University,
Professor of the Department of Regional Studies
E-mail: irinaru2110@gmail.com
Moscow, Russia

THE REICHSTAG IN THE SOVIET GRAPHICS OF 1945: FROM A DOCUMENT TO AN ARTISTIC IMAGE

Annotation. *Soviet people found out how the building of the German parliament looks like only in May of 1945. Until that time, it remained an ominous symbol, unsupported by visual representations. The article analyzes the way the image of the Reichstag changed in the works of Soviet artists who visited Berlin in May of 1945 and saw it destroyed and defeated.*

Keywords: *Reichstag; symbol; image; visual representation; graphics.*

Парадоксально, но вопрос о том, каким в мае 1945 года предстал перед советскими солдатами, а следом и перед всеми советскими людьми рейхстаг – этот важнейший символ последнего этапа Великой Отечественной войны, – до сих пор не поднимался исследователями. И дело вовсе не в отсутствии источников. Для изучения того, как обобщенный символ обретал визуальные очертания, существуют и фотографии, и графические изображения. Дело в том, что восприятие пространства войны и его отдельных локусов только начинает обретать статус научной проблематики. Изучение многих аспектов этой обширной темы в

настоящий момент находится в начальной стадии.

Нас в данном исследовании будут интересовать посвященные изображению рейхстага рисунки, этюды, зарисовки, которые:

- 1) выполнены непосредственно в Берлине;
- 2) отражали исключительно личные впечатления и наблюдения советских художников;
- 3) созданы в мае 1945 года.

Казалось бы, сколько подобных работ, да еще не просто посвященных Берлину, но содержащих изображение рейхстага, могло

быть создано на протяжении одного месяца? К счастью, много. Мы можем говорить об абсолютно уникальной, значительной и по количеству, и по качеству коллекции, которая хранится в самых разных музеях нашей страны – не только художественных, но и военных, исторических, краеведческих.

Художник на фронте – явление хорошо известное в искусстве Нового и Новейшего времени. Без этого явления не мог бы существовать и процветать батальный жанр. Но десятки и даже сотни художников на фронте – это ситуация исключительная. Именно такая ситуация сложилась и продолжала существовать в нашей стране на протяжении всех военных лет – с 1941 по 1945 год. Художники, сражающиеся с оружием в руках, работающие в армейских газетах, прикомандированные к воинским частям, создавали фронтовые альбомы, целые серии изображений, в которых бегло и точно фиксировали все увиденное.

Количество созданных за годы войны рисунков и набросков, их документальная точность, всеохватность, а также степень приближения их авторов к местам боевых действий не имеют ничего равного во всей истории изображения человеческих сражений. Общими усилиями советских фронтовых художников создана подробная и полная визуальная летопись войны, отражен каждый ее этап, каждый пространственно-временной отрезок.

Изображение Берлина в этой летописи отличалось тем, что город располагался на границе войны и мира. Он был местом ожесточенных боев и местом победного ликования. Соответственно, Берлин стал пространством, где создавались последние образцы фронтовой графики и первые образцы графики послевоенного, мирного времени. Этот переход осуществлялся в чрезвычайно сжатые сроки. Время, его исторический шаг ощущал каждый участник Берлинской битвы. «Здесь шагает сама история, и мы вместе с ней шагаем», – писала в своих дневниках художница С.С. Уранова [9, с. 115].

Рейхстагу была отведена особая роль, поскольку он был определен советским командованием в качестве того обозримого, топографически зафиксированного объекта, воздвигнув над которым знамя победы, советские войска поставили ли бы финальную

точку в войне. Именно так воспринимали этот акт все участники битвы за Берлин, о чем сохранилось множество воспоминаний. В частности, в известных мемуарах военной переводчицы штаба 3-й ударной армии Е.М. Ржевской говорилось: «На щитах, указывающих направление движения, на танках, на снарядах, заряжающих пушки, и на стволах орудий – выведенная краской надпись: «На рейхстаг!». Он был у всех на уме в те дни в Берлине. Место заседаний высшего законодательного органа. Овладеть рейхстагом, водрузить на его куполе красное знамя – это значит оповестить мир о победе над фашизмом, над Гитлером» [7, с. 7].

Очевидно, что здание немецкого парламента выступало для советских людей прежде всего емким символом, который сочетал в себе разные смыслы и значения. Вплоть до 2 мая 1945 года, когда капитулировал гарнизон рейхстага, он воспринимался исключительно как «фашистское логово». С ним связывались самые темные и мрачные образы войны.

Особенность восприятия этого символа заключалась в том, что для советских людей он не имел визуального воплощения. Как выглядит символ нацистской Германии советские солдаты, а затем и весь советский народ узнали только в мае 1945 года. Оказалось, что образ, созданный в воображении, был намного монументальнее и значительнее реального. Командир 1-го стрелкового батальона, штурмовавшего рейхстаг, Степан Андреевич Неустроев вспоминал: «В первый миг я даже вздрогнул. Шли к нему четыре года, и рейхстаг представлялся мне каким-то обязательно огромным, черным, страшным... А тут вдруг видим серое и только трехэтажное (считая цокольный этаж) здание. У меня закралось сомнение: нет, это не рейхстаг!» [6, с. 109].

Но очень быстро происходило подстраивание собственной оптики под виртуальный образ, долгое время живший в сознании. Как проходил этот процесс, можно наглядно представить по тем же воспоминаниям С.А. Неустроева. Испытав крайнее разочарование в первое мгновение, буквально через несколько минут он смотрел на рейхстаг другими глазами: «я вновь прильнул к окну. Серое здание поглотило все мое внимание. Это было не просто здание, а что-

то очень значительное, конечная цель наших боев и походов, наших страданий и мук» [6, с. 111]. Переход от «незначительного» к «значительному» произошел очень быстро.

«Синкретическую словесно-зрительную форму» [3, с. 197] рейхстаг начал приобретать только с 1 мая 1945 года. Именно в этот день в газете «Правда» была опубликована известная фотография корреспондента В.А. Тёмина «Знамя победы над рейхстагом», сделанная с борта самолета. И это было первое изображение здания немецкого парламента, в которое с вниманием и напряжением вглядывались миллионы советских людей.

Что же касается графических работ, то их в большом количестве начали создавать и, соответственно, публиковать, начиная со 2 мая, когда капитулировал гарнизон рейхстага и советские войска заняли здание.

Таким образом, процесс конструирования визуального образа проходил параллельно процессу перекодировки символа рейхстага: художники фиксировали объект, который из «фашистского логова» превращался в символ поверженной Германии и символ нашей победы. О трансформации восприятия рейхстага многие авторы писали в своих дневниках уже 3 мая: «К этому зданию стекаются сотни офицеров и солдат, участников боев за Берлин, десятки корреспондентов фронтовых и центральных газет. Все хотят посмотреть на этот необыкновенный памятник, символизирующий теперь обезглавленный немецкий фашизм» [10, с. 27]; «Люди собрались сюда, чтобы поклониться месту, ставшему отныне символом славы и мужества советского народа» [2, с. 46].

Первыми рейхстаг увидели и зарисовали те художники, которые были либо участниками берлинского сражения в роли простых солдат и офицеров, либо оказывались прикомандированными к воинским частям, штурмовавшим Берлин, либо являлись корреспондентами армейских газет. Они рисовали под грохот артиллерии и свист пуль. Об этом без пафоса, но предельно вырази-

тельно рассказывал известный художник Г.Г. Неменский: «Пылающая Фридрихштрасе, самый центр города. <...> Сижу посредине улицы, в откуда-то взявшемся кожаном кресле, и работаю. Прямо во время боя. Солдаты меня то и дело перетаскивают – мол, здания рушатся, смотри, завалит. «Грековца» Павла Глобу ранили на соседней улице. Осколок застрял в миллиметре от сердца, вытащить невозможно...» [5].

Работа фронтового художника – это, прежде всего, работа по документированию происходящего. Ее главные достоинства – предельная правдивость, точность. От художника требовалось невероятная острота восприятия и скорость исполнения. Во время сражения достать и установить фотоаппарат, настроить выдержку, резкость и так далее зачастую оказывалось сложнее, чем опытному мастеру набросать на листе бумаги все увиденное карандашом. Отсюда и требования к рисункам, сделанным с натуры и зачастую заменявшим собой фотографию, – достоверность, достаточная (насколько позволяют условия) детализированность изображения.

В первые дни после взятия рейхстага данные требования звучали особенно актуально. В дневниках многих советских авторов встречаются сетования, на то, что изменения в немецкой столице происходят каждый день, каждый час и совершенно не хватает времени запечатлеть увиденное. Поэтому художники зачастую с точностью до дня указывали время создания рисунка: «У Рейхстага. 3 мая 1945 года» В.В. Богаткина, «Берлин 5 мая 1945 года» Г.С. Мелихова, «Рейхстаг. 10 мая 1945 года» Б.Ф. Федорова, и др. Тем самым фиксировался не только облик рейхстага, но и хронометрировались изменения его очертаний, трансформации его окружения.

Иногда, как в случае с художником К.Е. Никифоровым, стремление к правдивости обретало почти педантичную выверенность: по свидетельству очевидцев, автор высчитывал даже количество деревьев вокруг здания.



Илл. 1. Ю.А. Цишевский «Рейхстаг 3 мая 1945»

Ракурс изображения подбирался так, чтобы рейхстаг ничего не заслоняло. Он предстает как отдельно стоящая постройка, окруженная лишь следами прошедших военных действий: «горки изрытой земли, глубокие выбоины, обрубки деревьев... беспорядочно брошенные части машин» [2, с. 52]. Авторы стремились рейхстаг показать полностью, не фрагментируя, не закрывая другими объектами. Наиболее часто встречающиеся ракурсы: либо строго фронтально, либо с угла («Рейхстаг» Н.И. Андрияки, «Рейхстаг» П.А. Кривоногова и др.). Обязательно прописывали полуразрушенный купол, потемневшие фасады. Не было и речи о каких-либо необычных ракурсах, нарочитом нарушении пропорций. Изображение выполняло функцию правдивого документа, стремившего «описать», обрисовать здание, перевести его из разряда важнейшего, но зрительно не закрепленного символа в узнаваемый визуальный знак. Очертания

этого знака должны быть максимально простыми, узнаваемыми, легко запоминающимися, содержащими набор обязательных примет.

Большинство пейзажей пустынно, на них чрезвычайно редко появляются человеческие фигуры. Позже, когда авторы вернутся в мастерские и приступят к созданию исторических полотен, пространство рейхстага (его интерьеры, крыша, лестница перед главным фасадом) предстанет заполненными людьми. Здесь же, в рисунках первых мирных дней, царит полное безмолвие и безлюдность. Редко, как например, на рисунке И.Д. Кричевского «Вид на рейхстаг со стороны Королевской площади», появляется фигура одинокого солдата: его движения лишены расслабленности или радостного ликования победителя – это человек, продолжающий войну.



Илл. 2. Н.И. Андрияка «Рейхстаг»

Иногда художники использовали иную композицию: вид с крыши рейхстага. Подобный ракурс встречается на индивидуальных или групповых фотографиях советских солдат. Оставить надпись на стене здания, сделать фотографию перед главным фасадом или на крыше – это те действия, которые имели знаковую природу: они закрепляли, статус победителей, визуализировали причастность к победе, к Истории. Рисунки, выполненные на крыше рейхстага, имели тот же смысл. Показательно, что чаще всего они не становились видом на прилегающие районы города. По-прежнему в центре внимания автора оставался сам рейхстаг – с его скульптурой, остовом полуразрушенного купола. Так, на рисунке И.А. Цишевского «Вид с крыши Рейхстага. 3 мая 1945 года» силуэты города прописаны предельно обобщенно, это некие условные городские даже не знаки, а их тени. Однако крыша самого рейхстага наполнена множеством деталей. Разрушенный купол, ставший узнаваемым благодаря растиражированным фотографиям и рисункам, выступает в роли главного идентификатора здания, но рядом с ним быстрыми линиями, при этом подробно и детально, выписаны лестницы, окна, башенки, контрфорсы... Рейхстаг с небольшого расстояния и рейхстаг под ногами – два ос-

новных способа изображения главного символа победы в начале мая.

Интерьеры здания появлялись не часто, и это вполне объяснимо: визуализировать символ можно было в первую очередь через фиксацию его внешнего облика – этой мрачноватой, но уже покоренной громады.

Следует указать на еще одну общую черту всех изображений – их сдержанность. Авторы никогда не утрировали ужасы войны. И в этом, пожалуй, можно усмотреть намеренное отступление от документальной точности рисунка. Оно становится особенно наглядным при сопоставлении визуальных образов с существовавшими вербальными описаниями. Например, корреспондент журнала «Огонек» А. Гуторович обрисовывал такой образ Берлина: «...живу в рейхстаге. Окна моей комнаты выходят на Королевскую площадь. И вот вам она с натуры 2 мая 1945 года. <...> На железном столбе ослепшего фонаря клочья зеленого немецкого мундира. <...> Трупы с рыжими копнами волос, расплющенные на земле танками, цемент, бетономешалки, узкоколейка, мешки с песком – признаки запоздалых усилий спасти рейхстаг» [1, с. 3].

«Трупы, расплющенные танками» в графике никогда не появлялись. Художники

словно отводили глаза от самых жутких картин войны.

Документальность изображений не оборачивалась отсутствием художественности. Рисунки оставались рисунками, не превращались в фотографии. В них оставалось пространство для обобщения, для передачи авторского видения. В них отчетливо видны авторский «почерк», особенности творче-

ской манеры художника. Рядом с холодноватой объективностью В.В. Богаткина («Вид у рейхстага») – взволнованный рисунок В.Б. Эльконина («Рейхстаг 2 мая 1945»), рядом с предельно обобщенным изображением В.М. Нечаева («У рейхстага») – подробная детализация А.Г. Вязникова («Рейхстаг 5 мая 1945»).



Илл. 3. А.Н. Вязников «Рейхстаг 5 мая 1945 г.»

По мере того, как проходило время и все дальше уходил в прошлое день падения рейхстага, происходили изменения его визуального образа в графике.

Прежде всего менялась тональность изображения. Художники постепенно уходили от мрачности первых рисунков. Брызжащая радость исходит от залитых солнечным светом акварельных этюдов Г.Г. Неменского «Берлин 9 мая 1945 года». Обращение автора к акварели, а значит – к цвету, после черно-белых зарисовок составляющих большинство фронтовых пейзажей, воспринимается как полная смена характера восприятия окружающего мира, как переход от сдержанной в своей документальной точности фиксации факта победы к передаче собственных чувств от этого факта. Сам ху-

дожник вспоминал о работах, выполненных 9 мая: «более двадцати этюдов, сделанных в то время, сохранились и ясно выражают то счастливое, солнечное состояние, которое захватило нас после окончания войны. Ведь мы были молоды и остались живы».

«Молчаливые» улицы, медленно бредущие или расслабленно сидящие люди, синее небо (раньше оно было темным или бесцветным), вдруг ставшие зелеными деревья (еще недавно казалось, что от них остались только черные обгоревшие стволы) – каждая деталь в этюдах Г.Г. Неменского передает состояние счастья, весеннего ликования или умиротворения. Кажется, что художник полностью отказался от темных тонов, добавил в палитру множество теплых оттенков, расцветил каждую деталь солнеч-

ными бликами. Подчеркнутая субъективность авторского письма повлекла за собой усложнение приемов изображения, «речь» художника становилась образнее. Очертания рейхстага утратили четкость – это просто темный силуэт с прозрачным разрушенным куполом. Это здание перестало выполнять роль «главного действующего лица», превратившись в узнаваемый, важный, но все же второстепенный объект, оно отодвинуто на задний план.

Выше мы указывали, что нас интересуют, только работы, созданные в Берлине в мае 1945 года. Вслед за «первым эшелон» советских художников, непосредственных участников или свидетелей боев, в немецкую столицу в середине мая были командированы группы известных советских мастеров все с той же целью – фиксировать облик поверженного Берлина. Среди них можно назвать таких авторов, как А.А. Дейнека, Д.К. Мочальский и другие. Казалось бы, полмесяца – совсем небольшой срок. Однако для кульминационных моментов истории он оказывается значительным. Приехавшие художники не участвовали в битве, не видели рейхстаг в огне. Это не значит, что их графика была хуже или лучше. В общей массе она была лучше, поскольку приехавшие в Берлин мастера принадлежали к числу самых опытных и самых прославленных советских авторов, но их произведения несли уже иной посыл.

Известный советский искусствовед А.И. Морозов подчеркивал: «Между тем, что появлялось непосредственно в период войны, и тем, что было создано уже на некоторой временной дистанции от нее, есть грань, подобная той, что пролегает между прямым соучастием в каком-то событии и его позднейшей сценической интерпретацией, между реальным субъектом действия и актером. Личная причастность к известной коллизии, хронологическая включенность в нее сообщают высказыванию по данной теме уникальное содержание, делают исключительно ценной ту информацию, какую получим при этом мы» [4, с. 114].

Обычно, говоря о произведениях, созданных художниками «лично причастными», и произведениями, являющимися

«поздней сценической интерпретацией», имеют в виду иные хронологические масштабы. Пройдет несколько лет после окончания войны и будут созданы многочисленные парадные полотна, многофигурные композиции, отражавшие пафос победы. Их различия с графикой очевидцев разительны. Мы же говорим об иных, более дробных исторических отрезках, и, соответственно, о более тонких, менее заметных различиях. Ведь художники, приехавшие в Берлин в середине мая, тоже были современниками событий. Они тоже пережили все тяготы войны. Они видели поверженный Берлин собственными глазами.

Дробя хронологию визуальных фиксаций рейхстага, мы можем увидеть постепенное нарастание изменений, переход от военной к послевоенной графике, а соответственно, переход от создания визуального документа к созданию художественного образа.

Как правило, работы второй половины мая выполнены в цвете. Скорость их создания иная: в них нет лихорадочных штрихов, быстро намеченных очертаний. Появляется желание фрагментировать изображение и более живописно и подробно обрисовать окружающие здание обломки войны, следы сражений. Если в ранних рисунках это окружение фиксировали очень условно, намечая несколькими силуэтными линиями, то теперь детали нередко выходили на первый план, как, например, на этюде Д.К. Мочальского. «Берлин. Рейхстаг. 1945». Художник безжалостно «режет» здание рейхстага, убирает его самую узнаваемую часть – обгоревший купол. Он заслоняет фасад множеством деталей, вынесенных на первый план изображения. Такая композиция свидетельствовала, что задача визуализации рейхстага, превращения его в узнаваемый знак, завершена, выполнена. Уже нет необходимости отчетливо репрезентировать его структуру. Художник отныне решает иные задачи – не документальные, а художественные. Он подводит зрителя намного ближе к самому зданию, вводит в пространство при помощи множества соразмерных ему деталей на первом плане.



Илл. 4. Д.К. Мочальский «Берлин. Рейхстаг. 1945»

Не менее показательны работы А.А. Дейнеки. В поверженной немецкой столице художник создал большую графическую серию под названием «Берлин. 1945». Анализируя ее, В.П. Сыроев подчеркивал: «В основу каждой акварели положен сюжет, виденный автором в действительности, преобразованный затем воображением в художественную конструкцию, наделенную определенным смысловым значением» [8]. Реальный мотив, «преобразованный в художественную конструкцию» – это уже отход от норм непосредственной фиксации, культивируемой в фронтовой графике. На рисунке «Берлин. Рейхстаг» художник также отодвигает здание парламента на второй план и заслоняет его подбитой зениткой. Эту пушку в майские дни 1945 года фиксировал почти каждый художник, она была знаком недавних военных действий, одним из многочисленных элементов, разбросанных вокруг постройки. Но Дейнека кардинально изменил привычное соотношение масштабов и ракурс изображения: центром композиции, стала именно пушка, макси-

мально выдвинутая на передний план. Кажется, что относительно задаваемой ею вертикали все пространство вокруг пришло в движение, покосился сам рейхстаг. В итоге реалистично изображенная, но предельно монументализированная деталь, обрела характер емкого символа войны, а поверженный рейхстаг – стал его дополнением, контекстом, расширяющим (или, напротив, конкретизирующим) его смыслы и значения.

В большинстве своих рисунков Дейнека «режет» изображения, использует сложные ракурсы, выхватывает детали, гиперболизирует их, наделяет элементы монументальными масштабами. Созданные им образы Берлина – объемные, сложные по смыслу и настроению, но главное – в них отражен личный, субъективный взгляд художника на окружающее его послевоенное пространство. Он не стремился к созданию «объективного и точного документа эпохи». Его точность иная – эмоциональная, образная.



Илл. 5. А.А. Дейнека «Берлин. Рейхстаг»

Подводя итоги сказанному, важно отметить неоднозначность и динамичность существовавшего в 1945 году образа немецкой столицы. Берлин как символ и Берлин как реальный город были разные, не тождественные друг другу локусы. Образ поверженной столицы предстал перед художниками наполненным амбивалентными смыслами и эмоциями: он вобрал в себя ненависть и счастье, напряжение и тишину; стал символом войны и одновременно – наступившего мира; был «фашистской цитаделью» и воплощением героизма советского солдата. Графика послевоенного времени передавала и фиксировала все эти аспекты с максимальной наглядностью.

Граница между войной и миром, на которой располагался Берлин, меняла не только восприятие города, но и способы его художественной репрезентации. Берлинские пейзажи отражали, как постепенно отступала в прошлое строгая документальность фронтовой графики, предполагавшая упрощение художественных приемов, стремление к лаконичности и непосредственности художественного высказывания, ей на смену приходила образная усложненность. Желание отразить факт сменялось желанием передать личные раздумья и эмоции, им вызванные.

Литература:

1. Гуторович, А. Падение рейхстага / А. Гуторович. – Текст : непосредственный // Огонек. – 1945. – № 24. – С. 3–4.
2. Кричевский, И.Д. Путь к Рейхстагу. Фронтовые рисунки : альбом / И.Д. Кричевский. – Москва : Изобразительное искусство, 1990. – 60 с. : ил. – Текст. Изображение : непосредственные.
3. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман. – Текст : непосредственный // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 191–199.
4. Морозов, А.И. Подвиг и слава. Искусство на войне / А.И. Морозов. – Текст : непосредственный // Третьяковская галерея. – 2013. – № 3. – С. 114–143.

5. Неменский, Г.Г. Этюд в берлинских тонах / Г.Г. Неменский. – Текст : электронный // Газета Культура. – 23.04.15. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/99460-etyud-v-berlinskikh-tonakh/>. – Дата публикации 23.04.2015.
6. Неустроев, С.А. Русский солдат на пути к рейхстагу / С.А. Неустроев. – Краснодар : Традиция, 2015. – 198 с. – Текст : непосредственный.
7. Ржевская, Е.М. Берлин, май 1945. Записки военного переводчика / Е.М. Ржевская. – Москва : Детская литература, 1985. – 207 с. – Текст : непосредственный.
8. Сысоев, В.П. Александр Дейнека : монография / В.П. Сысоев. – Москва : Изобразительное искусство, 1989. – 326 с. – URL: http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html (дата обращения: 20.02.2020). Текст : электронный.
9. Уранова, С.С. Четыре года в шинели: фронтовой дневник художницы 1942–1945 / С.С. Уранова. – Москва : Советский художник, 1967. – 134 с. – Текст : непосредственный.
10. Цишевский, Ю.А. По земле врага : рисунки и эскизы / Ю. Цишевский. – Германия : Красное Знамя, 1945. – [6] с., [35] л. ил. – Текст. Изображение : непосредственные.

References:

1. Gutorovich, A. Padenie reykhstaga / A. Gutorovich. – Tekst : neposredstvennyy // Ogonek. – 1945. – № 24. – S. 3–4.
2. Krichevskiy, I.D. Put' k Reykhstagu. Frontovye risunki : al'bom / I.D. Krichevskiy. – Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990. – 60 s. : il. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
3. Lotman, Yu.M. Simvol v sisteme kul'tury / Yu.M. Lotman. – Tekst : neposredstvennyy // Izbrannyye stat'i. – T. 1. – Tallinn : Aleksandra, 1992. – S. 191–199.
4. Morozov, A.I. Podvig i slava. Iskusstvo na voyne / A.I. Morozov. – Tekst : neposredstvennyy // Tret'yakovskaya galereya. – 2013. – № 3. – S. 114–143.
5. Nemenskiy, G.G. Etyud v berlinskikh tonakh / G.G. Nemenskiy. – Tekst : elektronnyy // Gazeta Kul'tura. – 23.04.15. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/99460-etyud-v-berlinskikh-tonakh/>. – Data publikatsii 23.04.2015.
6. Neustroev, S.A. Russkiy soldat na puti k reykhstagu / S.A. Neustroev. – Krasnodar : Traditsiya, 2015. – 198 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Rzhetskaya, E.M. Berlin, may 1945. Zapiski voennogo perevodchika / E.M. Rzhetskaya. – Moskva : Detskaya literatura, 1985. – 207 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Sysoev, V.P. Aleksandr Deyneka : monografiya / V.P. Sysoev. – Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. – 326 s. – URL: http://art.liim.ru/hr/hr24_05_5.html (data obrashcheniya: 20.02.2020). Tekst : elektronnyy.
9. Uranova, S.S. Chetyre goda v shinelii: frontovoy dnevniki khudozhnitsy 1942–1945 / S.S. Uranova. – Moskva : Sovetskiy khudozhnik, 1967. – 134 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Tsishevskiy, Yu.A. Po zemle vruga : risunki i eskizy / Yu. Tsishevskiy. – Germaniya : Krasnoe Znamya, 1945. – [6] s., [35] l. il. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.

Для цитирования: Сагандыкова, И.Р. Эволюция феминистских идей в истории искусств / И.Р. Сагандыкова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 71–74. – Библиогр.: с. 74 (3 назв.).

УДК 141.72

Сагандыкова Ильнара Романовна,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»,
магистрант по направлению подготовки 50.04.02 Изящные искусства
E-mail: iamsagandykova@mail.ru
Россия, г. Москва

ЭВОЛЮЦИЯ ФЕМИНИСТСКИХ ИДЕЙ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Аннотация. Теоретическая актуальность вопросов, связанных с появлением и развитием идей феминизма в искусстве вырастает из практических потребностей общества, так как в последнее время наблюдается значительный рост интереса к женскому вопросу в искусстве. Отечественные и зарубежные исследователи активно разрабатывают и внедряют в практику теоретические аспекты борьбы за равенство женщин с мужчинами в обществе. В данной статье проведен анализ эволюции феминистических идей в искусстве; выделены причины возникновения феминизма в искусстве; определено понятие «феминистическое искусство».

Ключевые слова: феминистическое искусство; эволюция феминистического искусства; эволюционные процессы феминизма; гендерное равенство; женское движение в искусстве.

Ilnara Sagandykova,
Lomonosov Moscow State University,
Undergraduate in the Field of Training 50.04.02 Fine Arts
E-mail: iamsagandykova@mail.ru
Russia, Moscow

THE EVOLUTION OF FEMINIST IDEAS IN ART HISTORY

Annotation. The theoretical relevance of the issues connected with the appearing and developing feminist ideas in art is growing from practical needs of the community, as recently there has been a significant growth of interest in women's issues in art. Local and foreign researchers actively develop and implement theoretical aspects of the struggle for women's equality with men in society. This paper analyzes the evolution of feminist ideas in art; we distinguish the reasons for the origin for feminism in art; the concept of "feminist art" is defined.

Keywords: feminist art; the evolution of feminist art; the evolutionary processes of feminism; gender equality; women's movement in art.

Учитывая существование мощного и влиятельного женского движения в наши дни, совершенно логичным представляется обращение к его истокам, причинам появления, характеру развития и специфике функционирования в искусстве. Поэтому феминистическое движение в искусстве представляет интерес, как в научном, так и в практическом отношении.

Рассуждение на тему сочетания двух терминов «феминизма» и «искусства» наталкивает нас на рассмотрение производных терминов: феминистическое искусство

и искусство феминизма; феминизм в искусстве и искусство в феминизме.

Поиск определений или каких-либо ясных объяснений данных понятий не увенчался успехом, а обзор словарей и энциклопедий в поисках определения термина феминистское искусство или Feminist art дал единственный результат – лишь Википедия дает определение данного понятия. Однако встречается достаточно большое количество публицистики и разного рода статей ненаучного характера, пытающихся что-то рассказать об этом направлении в искусстве.

Так вот, согласно Википедии, феминистское искусство – «категория искусства, связанная с феминистским движением конца 1960-х и 1970-х годов. Феминистское искусство подчеркивает социальные и политические различия, которые женщины испытывают в своей жизни. Обнадеживающая выгода от этой формы искусства состоит в том, чтобы принести позитивные и понимающие изменения в мир, в надежде привести к равенству или освобождению. Используемые медиа варьируются от традиционных форм искусства, таких, как живопись, до более неортодоксальных методов, таких, как перформанс, концептуальное искусство, боди-арт, крафтивизм, видео, кино и волоконное искусство. Феминистское искусство послужило инновационной движущей силой для расширения определения искусства за счет включения новых средств массовой информации и новой перспективы» [2]. Анализ данного определения вызывает ряд вопросов, поэтому это определение можно считать спорным или неполным.

Что говорит история по поводу возникновения феминистского искусства? Считается, что точка отсчета развития Feminist art есть шестидесятые годы прошлого столетия, но предпосылки его возникновения можно разглядеть еще в конце XIX века, изучая работы художниц: Берты Морисо, создавшей автопортрет в 1885 году, сделавшей вызов художникам-импрессионистам мужчинам; Луизы Буржуа и Евы Гессе, чьи работы были посвящены прекрасному женскому телу и домашнему очагу; американки Анни Альберс и англичанки Ванессы Белл, ставивших задачу поднять до уровня искусства работы, ранее относившиеся к ремеслу (ткачество и гончарка).

Феминистское искусство, появившееся во время второй волны движения, в 60-е годы XX века, значительно расширило визуальные методы и приемы, используемые ранее, для борьбы за гендерное равенство в Америке и Европе. Толчком к популярности движения послужила Первая Всемирная конференция ООН по положению женщин (Мехико, 1975 г.), именно здесь обсуждались проблемы женщин, связанные с домашним насилием, доступом к образованию и т. д. Вслед за конференцией последовало большое количество выставок, посвященных

творчеству женщин и художников-феминисток в последующие десятилетия.

Следующее десятилетие, т. е. 70-е годы, является третьим этапом развития феминистского искусства. Для реализации своих целей многие художницы того времени объединились в женские организации художниц (Галерея AIR, Коалиция работников искусства, Женщины-художники в революции WAR) для возможности представить свои работы в Нью-Йоркских галереях и музеях, где практически не выставлялись женщины-художники. Например, «протесты против ежегодной выставки Уитни привели к увеличению числа представленных работ женщин-художников с десяти процентов в 1969 году до двадцати трех процентов в 1970 году» [3]. На юге США художницы стали создавать самостоятельные арт-пространства для женского искусства, например Джуди Чикаго (впервые ввела в оборот термин «феминистское искусство») и Мириам Шапиро создали программу феминистского искусства Калифорнийского института искусств и организовали проект Женский дом в 1972 г. В 1973 году в Чикаго к ним присоединились историк искусства Арлин Равен и графический дизайнер Шейла Леврант де Бреттевилль, создав Феминистскую студийную мастерскую FSW, благодаря которой два года подряд женщины в искусстве практиковали феминистскую студийную практику, теорию и критику. «Это было инклюзивное пространство для всех женщин в сообществе и содержало галерею, кафе, книжный магазин, офисы для феминистского журнала и другие ресурсы» [3].

Взорвавшейся бомбой оказалось эссе Линды Нохлин, опубликованное в журнале ARTnews в 1971 году «Почему не было великих женщин-художниц?», и оно положило начало пересмотру истории феминистского искусства, что дало результат – включение художниц в книги по истории искусства. И уже в 1973 году был основан «Женский коллектив истории искусства», целью которого было решение проблемы отсутствия женщин в западном историческом каноне, а в 1976 году была организована первая международная выставка «Женщины-художницы: 1550–1950», ознакомившая общественность с неизвестными на протяжении четырех столетий работами.

Четвертому этапу (это уже 80-е годы) свойственна деятельность художниц-феминисток в теории постмодерна и психоанализа, их работы по-прежнему голосовали за женское равенство, так как третий этап можно считать успешным, но женщины все еще не были близки к равному представительству. В 1985 году образовалась группа Guerrilla Girls для борьбы против сексизма и расизма в мире искусства. Женщины-борцы, надевая на лицо маски гориллы, скрывая свои личности, протестовали по всему Нью-Йорку, расклеивая плакаты со своими изображениями, и таким образом, создали новое направление в феминистском искусстве. Их плакаты выражали острое политическое послание, используя юмор и дизайн. «Эти художницы стремились к разрушению доминирующих мужских социальных предписаний и меньше фокусировались на различиях между мужчинами и женщинами, связанных с феминистским искусством 1970-х годов» [3].

Из-за прогресса, достигнутого предыдущими поколениями феминистских художников, многие современные женщины-

художники больше не обязательно чувствуют ответственность за то, чтобы идентифицировать себя как «женщин-художников» или явно рассматривать «женскую точку зрения». Опираясь на прецедент 1980-х годов, многие женщины-художники начали создавать работы, которые были сосредоточены на их индивидуальных проблемах, а не на общем феминистском послании. Например, у мексиканской художницы Фриды Кало представление ее гендерной идентичности причудливо переплетено с ее опытом инвалидности, расы и культурного наследия, а искусство южноафриканской художницы Хелен Себиди связано с ее идентичностью как цветной женщины, а не только как женщины. Поэтому период, начиная с 90-х годов XX века по сегодняшний день можно считать пятым этапом развития феминистического искусства.

Таким образом, анализируя выше перечисленные события и факты, делаем вывод, что эволюция феминизма в искусстве с учетом изменений его характерных особенностей можно разделить на пять различных периодов (рис. 1).

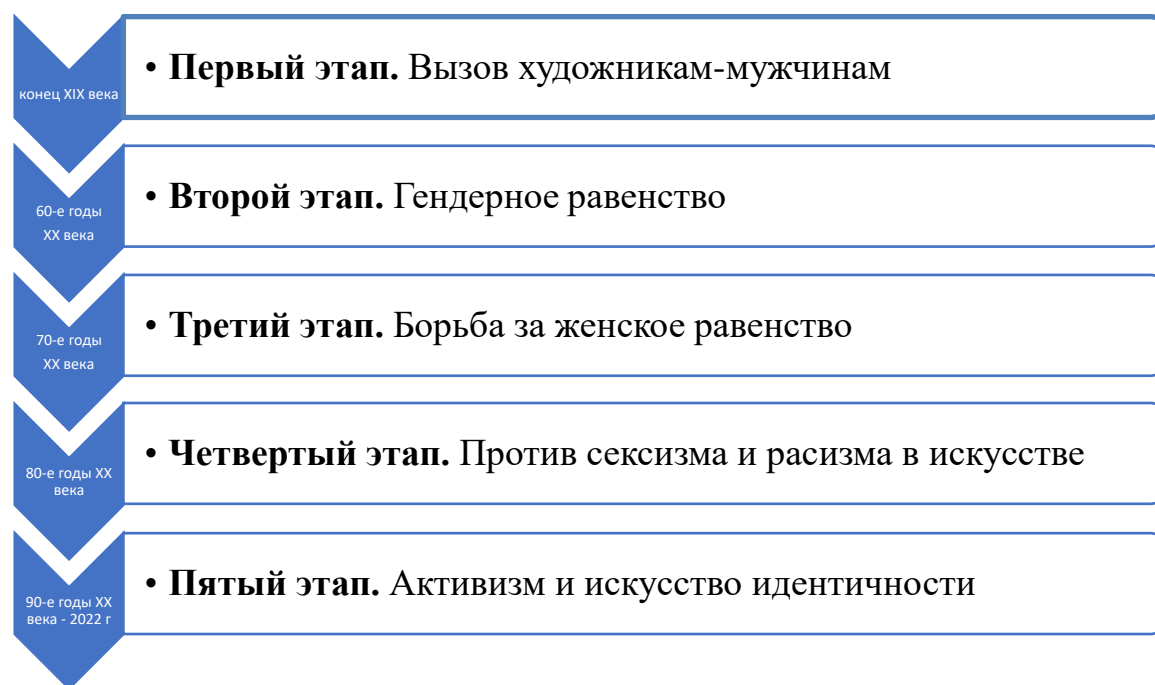


Рисунок 1. Эволюционные процессы феминизма в искусстве (источник: составлено автором)

Рассмотрим проблему определения понятия «феминистское искусство». Анализ эволюции феминистских идей в истории искусства позволяет нам сделать выводы о

причинах его возникновения. Первый: феминистское искусство возникло как инструмент для привлечения внимания к социальной и политической роли женщины в обще-

стве, а не для создания эстетически ценных произведений. Второй: феминистское искусство возникло для определения роли женщин в искусстве, в результате борьбы за гендерное равенство.

С другой стороны, наука определяет искусство в том числе «как творческую деятельность, отражающую интересы не только самого автора, но и других людей» [1].

Таким образом, на основании вышеизложенного, считаем возможным дать авторское определение понятию «феминистское искусство»: творческая деятельность, отражающая интересы не только самого автора (вне зависимости от его пола, возраста, расы, и т. д.), но и других людей для привлечения внимания к социальной и политической

роли женщины в обществе или определения ее роли в искусстве как метод борьбы за гендерное равенство.

Таким образом, нами выделены пять этапов развития мирового феминизма в искусстве, характеризующиеся отличительными особенностями, что позволило дать авторское определение понятию «феминистское искусство». Появившись сравнительно недавно, движение феминистского искусства показало важность решения ряда проблем, которые до сих пор остаются нерешенными... А это означает, что авторский подход к выделению этапов его развития можно считать всегда «находящимся в разработке».

Литература:

1. Искусство. – Текст : электронный // Википедия : электронная энциклопедия : [сайт]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Искусство> (дата обращения: 10.05.2022).
2. Арт-феминизм. – Текст : электронный // Википедия : электронная энциклопедия : [сайт]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Арт-феминизм> (дата обращения 10.05.2022).
3. Феминистское искусство. – Текст : электронный // Hisour История культуры : [сайт]. – URL: <https://www.hisour.com/ru/feminist-art-36181/> (дата обращения: 10.05.2022).

References:

1. Iskusstvo. – Tekst : elektronnyy // Vikipediya : elektronnaya entsiklopediya : [sayt]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Iskusstvo> (data obrashcheniya: 10.05.2022).
2. Art-feminizm. – Tekst : elektronnyy // Vikipediya : elektronnaya entsiklopediya : [sayt]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Art-feminizm> (data obrashcheniya 10.05.2022).
3. Feministskoe iskusstvo. – Tekst : elektronnyy // Hisour Istoriya kul'tury : [sayt]. – URL: <https://www.hisour.com/ru/feminist-art-36181/> (data obrashcheniya: 10.05.2022).

Для цитирования: Упоров, И.В. Человеческие ценности в поэзии заполярного города Воркуты / И.В. Упоров. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 75–82. – Библиогр.: с. 80 (25 назв.).

УДК 316.752

Упоров Иван Владимирович,
доктор исторических наук, кандидат юридических наук, профессор,
член Союза журналистов России;
ФГКОУ ВО «Краснодарский университет МВД России»,
профессор кафедры конституционного и административного права
E-mail: uporov@list.ru
Россия, г. Краснодар

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В ПОЭЗИИ ЗАПОЛЯРНОГО ГОРОДА ВОРКУТЫ

Аннотация. Представлен анализ поэтических произведений о заполярном городе Воркуте, включая стихи авторов как советского, так и постсоветского периодов. Дается характеристика Воркуты, указывается специфика городской общины, сформированной в результате переплава культуры и образов жизни людей с самыми разными судьбами (от заключенных до романтиков), что существенным образом влияло на содержание стихов, которые анализируются в рамках «городских текстов» с акцентом на отражение в них человеческих ценностей в суровом краю.

Ключевые слова: Воркута; поэзия; Север; стихи; уголь; город.

Ivan Uporov,
Doctor of History, Candidate of Law, Professor, Member of the Union of Journalists of Russia;
Krasnodar University of the Ministry of Internal Affairs of Russia,
Professor of the Department of Constitutional and Administrative Law
E-mail: uporov@list.ru
Russia, Krasnodar

HUMAN VALUES IN POETRY OF THE POLAR CITY OF VORKUTA

Annotation. A review of poetic works about the polar city of Vorkuta is presented, including poems by authors of both the Soviet and post-Soviet periods. The characteristic of Vorkuta is given, the specificity of the urban community, formed as a result of the remelting of the culture and lifestyles of people with very different destinies (from prisoners to romantics), is indicated, which significantly influenced the content of poems that are analyzed within the framework of «urban texts» with an emphasis on reflection in them human values in a harsh land.

Keywords: Vorkuta; poetry; North; poems; coal; city.

Заполярная Воркута представляет собой уникальный город во многих отношениях, в том числе и в сфере культурного развития. Во-первых, он был заложен, как говорится, с абсолютного «нуля», в голой заполярной тундре, где ближайшие места обитания людей находились за сотни километров. Во-вторых, город начинал строиться силами заключенных печально известного ГУЛАГа, первый лагерно-трудоустройственный десант которых появился на берегу реки Воркуты в начале 1930-х гг. для освоения Печорского угольно-

го бассейна. В-третьих, у этого города оказалась очень короткая активная жизнь – городской статус был получен в 1943 г., но уже в начале 1990-х гг. было принято решение о закрытии большинства угольных шахт, и город очень быстро опустел (на пике в конце 1980-х гг. было 217 тысяч населения, а сейчас около 70 тысяч, и процесс убывания продолжается). Довольно долго Воркута оставалась лагерной (функционировал «Воркутлаг») – заключенные и строили шахты, и работали в них. И лишь во второй по-

ловине 1950-х гг. заключенные стали целенаправленно заменяться вольнонаемными обычными советскими свободными гражданами, но при этом после освобождения многие заключенные оставались здесь жить, в том числе ссыльные немцы, прибалты и др. Как раз с того времени активно заработала известная советская агитационно-вербовочная кампания, предлагая немалые льготы для желавших отправиться в этот далекий северный край в ста пятидесяти километрах от побережья Северного ледовитого океана. И скоро по ранее, еще в годы войны построенной зеками же Северной железной дороге, потянулись люди со всех концов СССР, ибо высококачественный коксующийся каменный уголь очень нужен был не только в военные годы для обороны страны, но и для мирной советской экономики в тогдашнем соревновании социализма и капитализма. Одни ехали как приглашенные специалисты, другие (большинство) за «длинным рублем», третьи – чтобы выбраться из глухой нищеты глубокой российской провинции, не обошлось, конечно, и без романтиков.

С учетом указанных обстоятельств в Воркуте стал формироваться уникальный социально-человеческий конгломерат – сначала на гулаговской основе, а позже в обычном советско-гражданском варианте. Люди, волею судьбы оказавшиеся за 67-й параллелью, переплавляли самые разные культуры и образы жизни в единую городскую общину, живущую вполне целенаправленную (даешь больше угля!).

Среди прочих жизненных потребностей воркутинцев было конечно, искусство самых разных видов. Поэзия занимала одно из первых мест, и в силу прежде всего доступности для горожан выражать в стихах свое мироощущение (так, первый литературный кружок был создан среди заключенных в 1951 г. [21, с. 110]). В совокупности стихи воркутинцев представляют собой огромный массив текстов творческого характера, созданных в городском пространстве, где до его появления не было местных обычаев и традиций. В этой связи следует заметить, что городские тексты выделяются как современный достаточно широкий культурный феномен, включающий не только собственно письменные тексты, но и «надтекстовый фон, экстралингвистический

контекст» и другие элементы, характеризующие город как произведение общества [4, с. 179]. При этом городские тексты все чаще становятся самостоятельными объектами научных исследований, и в первую очередь с позиций литературоведения и филологии. Как отмечают Н.Л. Потанина и М.А. Гололобов, такого рода исследования, проводимые на системном уровне, стали появляться сравнительно недавно – буквально на рубеже XX–XXI вв. [17, с. 32] (на наш взгляд, наглядный пример представлен в работе Т.И. Ерохиной, исследовавшей «Ярославский текст» [7]).

В этом контексте рассмотрим более узкую задачу – выявить, какие же человеческие интересы отражались в поэтической Воркуте, учитывая указанную выше специфику развития города, связанную с тем, что в Воркуте оказывались люди с самыми разнообразными интересами и судьбами. Предметом исследования являются в основном стихи самих воркутинцев, в абсолютном большинстве не являющихся профессиональными литераторами, и поэтому зачастую обнаруживается определенное несовершенство таких стихов, опубликованных чаще всего в городской газете «Заполярье» и разного рода сборниках – однако мы акцентируем внимание на содержательной части.

Сразу заметим, что почти всем воркутинским стихам присущ оптимизм – дело в том, что суровый климат морозно-метельного заполярья, непригодная для земледелия голая тундра лишь закаляли воркутинцев и укрепляли лучшие человеческие качества, такие, как взаимопомощь, коллективизм и др. Как писал в 1983 г. воркутинский поэт П. Градов: «Здесь народ веселый / Очень искренний народ / Ну, а в смысле дружбы / Сто очков он даст вперед / Всем районам южным» [5]. Очевидно, многие, если не большинство, воркутинцев, испытывали гордость за свой созидательный труд. И в самом деле – на месте некогда голой тундры выросли шахты, жилые дома, стадионы, школы, дома культуры, театры, больницы, парки; возникавшие один за другим шахтные поселки опоясывались знаменитым дорожным воркутинским кольцом, на месте старых щитовых финских бараков поднимались кирпичные, позже панельные «хрущевки», а потом и девятиэтажки современного типа. И все это происходило на гла-

зах самих воркутинцев – динамика изменений была феноменальной, и вряд ли кого могло оставить равнодушным соучастие в этом большом и нужном деле, независимо от того, на каком месте трудился или учился человек.

Но и проблем, трудных вопросов тоже хватало, и прежде всего в человеческих отношениях с их вечными шекспировскими страстями. Очевидно, по этой причине поэзия Воркуты берет начало из глубин 1940-х гг. – тогда она уже стала объектом стихотворных произведений, с того времени стихи писали и пишут воркутинцы разных поколений – так не похожих друг на друга по окружающему их властно-публичному и политико-идеологическому окружению, и так похожих по непреходящим человеческим чувствам и душевным устремлениям. Отсюда и тематика множества стихов о воркутинской жизни. Так, в 1942 г. М. Мельников (тогда был заключенным) писал о том, что он должен быть на фронте, в рядах Красной Армии, но – «Журавлиная шумная стая / Улетаешь ты снова на юг / Только я к Воркуте уезжаю / За Полярный, стопроцентный круг / Там, на Волге, где бой громыкает / Нас давно уже Родина ждет <...> Ты прости нас, родная Россия / И великий народ Ильича / Мы ль виновны, что нелюди злые / Рубят юность и правду сплеча / Мы писали – и нету ответа / А до Сталина век не дойти / Чтоб ему, не боясь, про все это / Рассказать, и с ним правду найти» [15, с. 74].

Тема неволи, лагерей в стихах воркутинцев неугасима, несмотря на прошедшие десятилетия – видно, слишком тяжелый след оставил за собой ГУЛАГ. Так, в 1954 г. отбывавшая немалый срок в Воркутлаге мятежная по жизни антисоветчица А.А. Баркова писала: «Белая ночь. Весенняя ночь / Падает северный майский снег / Быстро иду от опасности прочь / На арестантский убогий ночлег / В душном бараке смутная тьма / На сердце смута и полубред / Спутано все здесь: весна и зима / Спутано «да» с замирающим «нет» [2, с. 83]. А много позже, уже на излете некогда могучего советского государства (1991 г.) Г. Симкина вот так обыгрывала недолгую жизнь воркутинских цветочков: «Кто вас отправил на мучение / На жизнь суровую обрёл? / За что вам – это заточение / Кто этот рок на вас навёл? / Не потому ли вас над ручьями / И над погоста-

ми не счесть / Что души узников замученных / В ромашки обратились здесь?» [19].

И все же главная составляющая воркутинской жизни – будничная трудовая жизнь воркутинских шахтеров и работников других сфер производства, учеба их детей в школах, участие в культурных и спортивных мероприятиях и т. д. И уже в 1960 г. создается песня «Город мой, Воркута», ставшая гимном города: на слова поэта В. Киселева музыку сочинила сама А.Н. Пахмутова, и припев для Воркуты общеизвестен: «Цвети, Воркута / Светла и горда! / Даже в мороз / Хмурой зимой / Сердцем согрет / Мой город родной!» [16]. Этот замечательный гимн много лет звучал по утрам по местному проводному радио и телевидению сразу вслед за гимном СССР и стал одним из любимых воркутинцам символом своего города. Да и как иначе, если, например, в нем есть и такие строки, которые под торжественно-возвышенную мелодию поднимали жителям настроение на весь предстоящий день: «Таюют поздние отсветы ночи / Вновь цветут синевой небеса / Просыпается город рабочий / Открывает большие глаза / Стынет в северном холоде тундра / Здесь зима тяжела и крута / Я шагаю сквозь ветер и утро / По твоим площадям, Воркута!» [16].

Появляется и укрепляется гордость за свой город. Да и как иначе: город дает Родине уголь, строятся добротные дома, здесь свои животноводческие комплексы, современные школы, дома культуры и т. д., город украшают великолепные и уникальные архитектурные шедевры (здания Дворца шахтеров, Дворца пионеров, Горного техникума и др.), которые и сегодня вызывают восхищение и высокую оценку профессионалов. Один из авторов стихов, И. Урлин, пишет (1973 г.) о том, что, хотя «солнца нет, воют ветры днями», арктический климат согревается «теплыми сердцами», и «греет эта теплота шахты и границу, днем и ночью Воркута теплотой искрится» [23]. Поэты замечают, что настроение горожан довольно бодрое, во всяком случае, А. Копенкин в 1975 г. отразил это в своих стихах: «Снова май! И флаги снова / В заполярной Воркуте / Вышел праздник встретить город / Слышен дружный смех детей / Бьет в лицо упругий ветер / Снег на улицах лежит / Разукрашен город, светел / И смеется от души / Сотни, тысячи улыбок... / Заполярный край суров /

Но успехами встречает / Праздник город горняков» [10].

А несколько лет спустя А. Илларионов, задавшись в своем стихотворении (1986 г.) вопросами от имени некоего спрашивающего его человека о том, не в Воркуту ли отправляется поезд с Ярославского вокзала Москвы, и не за романтикой ли, а может за длинным ли рублем уезжает автор, отвечает очень просто: «Нет, обычное дело. Я еду домой» [10, с. 5]. А Л. Зонов не скрывает своей привязанности к Воркуте: «И в красавицу я Заполярную так влюбился, что вам не понять» [9, с. 294]. На этот счет можно привести и характерный по тональности и настрою стих от В. Салтановой (2003 г.): «Как мне порою ненавистны / Улыбки сытые южан! / ...Как можно Воркутой гордиться? / Как вы живете там? Кошмар! / Но есть у жалости изнанка: / Жалеющий – чуть-чуть садист... / Я – воркутинка. Воркутянка! / Дом мой прекрасен / Дом мой – чист / ...Югами я переболела / А Север... он – неизлечим» [18, с. 227].

Добыча угля – это главное, для чего и был создан новый город в голой тундре. Поэтому в самый расцвет Воркуты (1970–1980-е гг.) в стихах о Воркуте рефреном были, конечно, трудовые дела. Это обстоятельство находит отражение в стихах о Воркуте, и поэты по-разному об этом пишут, сочетая с другими мыслями и чувствами, и особенно это было характерно для советского времени, где созидательный труд на благо общества активно пропагандировался и представлялся как одна из фундаментальных ценностей в жизни человека. В 1966 г. Ф. Щербаков написал такие строки: «Дуют ветры на снежных просторах / Мчится вьюга быстрее саней / А над тундрой высится город / В золотистом разливе огней / Я иду по шахтерским проспектам, / Нам сдалась вечных зим мерзлота / И пою вместе с северным ветром / О тебе, город мой Воркута!» [25, с. 27]. Этот же автор, обращаясь к Воркуте как одухотворенному собеседнику, спрашивает о том, помнит ли он, что здесь было когда-то, «в этом снежном, суровом краю»? И тут же сам дает ответ: «А теперь в тонких ивах зеленых / Молодые кварталы встают / И один за другим эшелоны / С черным золотом мчатся на юг» [25, с. 28]. Такой стиль был тогда типичен для поэтов. Например, В. Телегина в том же году пишет, рассказывая

своим друзьям о Воркуте, в которой она живет: «Вам увидеть бы, как шахтеры / В переменовок уходят в забой! / Как по тундре грохочут вагоны / Пока город спокойно спит / Как бросают на снег терриконы / Тень египетских пирамид» [22]. Другой поэт – П. Скоробогатых, указав на то, что в этих местах «вековая мерзлота лютым холодом дышала», пишет (1972 г.), что «однажды»... / В этом крае необжитом / Буровые поднялись / Метр за метром, шаг за шагом / День за днём, за годом год / Власть у тундры отбирая / Люди двигались вперед / Рвали, строили, бурили / И над вечной мерзлотой / Вырос город величавый / И назвался Воркутой / Эту мёрзлую равнину / Что дремала целый век / Разогрел трудом горячим / Наш, советский человек» [20]. Трудовой энтузиазм занимал внимание поэтов вплоть до конца 1980-х гг. В. Ботовкин в 1985 г. с удовлетворением пишет в своих стихах, что «с воркутинским угольком вагоны уходят в беспокойные края» [3]. Э. Даньшиков в 1988 г. опубликовал стихотворение, где был и такой фрагмент: «Тебе доверяю, как лучшему другу / Мой город шахтерский, моя Воркута / Мне радостно видеть, я это не скрою / Как уголь потоком идет на-гора / Тебе благодарен за то, что со мною / Шахтерская смена – мои сыновья» [8].

Позже, после распада советского государства в 1991 г., трудовая тематика перестала быть основной, но добыча угля затрагивается, хотя и косвенно, при этом сходит на нет торжественность, пафосность стихов на эту тему, появляются иные, отнюдь не светлые мотивы. Так, С. Журавлев, отмечая, что «в этом городе нет церквей», продолжает (1997 г.): «Антрацит, перетёртый в пыль / Лентой траурной вдоль дорог / Город спит, отгоняя боль / Отбывая пожизненный срок / Лишь порода – архивы шахт – / Помнит всё... Но зажато молчат / Слова в замороженных устах / Если сможешь, ответь, Воркута: / Кто придумал построить сад / В этих Богом забытых местах?» [8].

И, конечно, поэты всех поколений в своих стихах о Воркуте активно описывают природу воркутинской тундры, и тут не имеет никакого значения дата написания стихотворений, ведь природа – вечна. Так, Н. Кузьмин пишет: «Как в плену полярной ночи / Дни и ночи напролет / Вьюга, воя что есть мочи / Колыбельную поет / А не в той

ли песне вьюжной / Рвущей в клочья провода / Поискать причину нужно / Чем ты, Воркута, горда?» [13]. Немало впечатлений от воркутинской природы получали и юные жители Воркуты. Вот один из таких незатейливых, но искренних стихов ученицы девятого класса С. Баранской, уроженки этого города, представителя первого поколения детей – коренных воркутинцев (и сколько их еще будет!): «Здесь летом в закате полыхают зарницы / Сияние Севера как красивый костер / Река Воркута пробегает водою-темницей / Игриво чертя полукруг среди мелких озер / Здесь клюква, черника, морошка лукавая / Грибы и конский щавель / И тундра весной полыхает цветочными красками / А зимою покрыта белоснежным ковром / Песец пробегает с хитрою усмешкою: / А ну-ка меня догони! / И лисы, уткнувшись в свои рыжие шубки / Накрывшись хвостом, пережидают пургу / Здесь шапки-ушанки и теплые варежки / И валенки вечно в снегу / Оленьи упряжки и санки с полозьями... / Всё, Воркута, – жить без тебя уже не смогу!» [1].

Мало кто их воркутинских поэтов не коснулся «природной» темы, в их стихах очень много образных и чарующих сравнений: «слепящий ворох снежных облаков, морозцем разрумяненные лица» (Е. Ухова); «Воркута – заполярные Сочи», «братство с заполярными ветрами», «ярость солнц, спрессованная в уголь» (В. Кузнецов); «проморожено напрочь стекло, не дожدهшься от солнца привета», «на земле темнота, под землей темнота, Воркута неспроста краем света зовется» (В. Апекишев); «воркутинки мои, горожанки – как цветочки на талой полянке» (Л. Игнатенко); «сквозь тёмный блеск мерзлотных линз», «шар земной надкусан льдами» (Г. Касмынин); «где под вьюгой элегий навеваются сны», «белый вальс Воркуты» (Д. Даньшиков); «терриконами вздыбилась эта земля», «уголь, уголь, ты глубок и космически чёрен» (А. Беляев); «мой город, я гляжу в твои глаза» (В. Трусов); «небо свинцовое, тучи плаксивые» (А. Титов); «ветер, снег, холодной ночи мгла» (А. Аргунов); «заглядывает солнце виновато, целует встречных в щеки горячо, но, как обычно, слишком поздно» (В. Гергиль); «чёрной тундры край зацепив, вверх пополз ослепительный шар» (А. Загряжский); «я родился в метельную ночь, когда

выли по-волчьи ветра», «вьюга лупит культурей по щекам, что же я не клоню головы?!» (А. Канев); «голуби воркуют: «Воркута!», и я – один из этих голубей» (М. Каганцев); «в белом сне чёрный уголь спит, снится солнце ему в ледяной ночи», «в недрах каменных тайн только звон и стон, рубит уголь комбайн» (М. Лисянский); «снеги черные, ночи белые, комариная мерзлота», «ветер северный, сны печальные, гололед души» (Н. Кузьмин); «и ласкает заря незакатная строгий город с рабочей судьбой» (А. Ванев) и др.

Но воркутинская сказка с рубежа XXI в. вдруг словно споткнулась: стали закрываться шахты, а поселки – опустевать один за другим. Люди уезжали и уезжают: кто на свою «историческую» малую родину (откуда когда-то прибыли в Воркуту сами или их родители), кто по программе организованного переселения (в основном на белгородчину), кто к друзьям, кто по продуманному или случайному выбору. И тогда пошел мощный ностальгический стихотворный пласт, собственно, он продолжается до сих пор. Поэт А. Клейн пишет строки, которые как лейтмотив встречаются в других стихах: «И куда б мои дни ни летели / А тебя, Воркута, не забыть / Стоял у твоей колыбели / Ты и после меня будешь жить» [11, с. 66].

Но поэты – люди разные, и виденье Воркуты тоже разное. В 1990-х гг., когда на демократической волне Советский Союз подвергся критике, это нашло отражение и в поэзии. Поэт В. Кушманов, в частности, писал: «Город за полярным кругом / Снег глубокий и сплошная тьма / Город нежный, как моя подруга / Город страшный, как моя судьба / Где-то здесь в снегах твоих железных / Юность светлых волк в сердцах провыл / Уголь твой – спрессованная нежность / Превращенных в лагерную пыль / Я иду по улице, где Ленин / В камне – жест, задумчивость и взгляд / Он-то, мудрый, знает без сомненья / Что вот здесь вела дорога в ад» [14]. И все же оптимистические ноты в современной поэтической Воркуте преобладают, несмотря ни на что. Вот что пишет воркутинский врач Е. Шевелева: «Здесь мой дом, мои друзья и дети / Здесь живу я и людей лечу / Жизнь не мед, но ни за что на свете / Уезжать отсюда не хочу» [24]. Тем не менее, реальность зачастую бывает куда суровее, чем ожидают люди – город в силу

экономических причин обречен на вымирание, уголь в таких объемах больше не нужен; экономика беспощадна, и особенно рыноч-

ная. Но пока там живут и трудятся люди – будет жить и уникальная воркутинская поэзия с ее неиссякаемым оптимизмом.

Литература:

1. Баранская, С. Моя Воркута / С. Баранская. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1969. – 29 августа.
2. Баркова, А.А. Падают северный майский снег / А.А. Баркова. – Текст : непосредственный // Доднесь тяготеет [в 2 томах] – Т. 1. Записки вашей современности. – Москва : Возвращение, 2004. – С. 83–84.
3. Ботовкин, В. Заполярное / В. Ботовкин. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1985. – 26 января.
4. Гололобов, М.А. Городской текст и ракурсы его интерпретации / М.А. Гололобов. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – № 1 (57). – С. 178–182.
5. Градов, П. Прямо в тундре вековой / П. Градов. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1983. – 26 ноября.
6. Даньшиков, Э. Песня о Воркуте / Э. Даньшиков. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1988. – 5 августа.
7. Ерохина, Т.И. Ярославский текст как семиотическая система / Т.И. Ерохина. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Т. 1. – С. 264–269.
8. Журавлев, С. Заполярный сонет / С. Журавлев. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1997. – 21 мая.
9. Зонов, Л. Воркутинские склонения / Л. Зонов. – Текст : непосредственный // Полное собрание разлук : литературный альманах. – Сыктывкар : Геопринт, 2005. – С. 294–295.
10. Илларионов, А. Ярославский вокзал / А. Илларионов. – Текст : непосредственный // Северный автограф : литературно-художественный сборник. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1986. – С. 5–6.
11. Клейн, А. Мой номер 2П – 904 : автобиография, стихи и поэма / А. Клейн. – Сыктывкар, 1992. – 98 с. – Текст : непосредственный
12. Копенкин, А. Праздничное / А. Копенкин. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1975. – 1 мая.
13. Кузьмин, Н. Что бы там ни говорили... / Н. Кузьмин. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 2000. – 24 ноября.
14. Кушманов, В. Город за полярным кругом / В. Кушманов. – Текст : непосредственный // Вино печали и любви : книга стихотворений. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1996. – С. 57–58.
15. Мельников, М. Журавлиная шумная стая... / М. Мельников. – Текст : непосредственный // Высокие широты: Воркута литературная / сост. М.Я. Каганцев. 1931–2007. – Воркута, 2007. – 459 с.
16. Песня «Город мой, Воркута». – Текст: электронный // А. Пахмутова в интернете : [официальный сайт]. – URL: <http://www.pakhmutova.ru/songs/mothrInd.shtml#Город%20мой,%20Воркута> (дата обращения: 10.05.2022).
17. Потанина, Н.Л. Городской текст как теоретическая проблема / П.Н. Потанин, М.А. Гололобов. – Текст : непосредственный // Филологическая регионалистика. – 2012. – № 1 (7). – С. 32–37.
18. Салтанова, В. Как мне порою ненавистны... / В. Салтанова. – Текст : непосредственный // Песенка о подаренных картинах : сборник стихов. – Сыктывкар : Полиграф-сервис, 2003. – С. 227.
19. Симкина, Г. Воркутинским ромашкам / Г. Симкина. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1991. – 3 августа.
20. Скоробогатых, П. Воркута / П. Скоробогатых. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1972. – 6 февраля.
21. Стахорский, Д. Кто живет под полуночным солнцем? / Д. Стахорский. – Текст : непосредственный // Под полуночным солнцем : сборник стихов. – Сыктывкар, 1994. – С. 110–116.

22. Телегина, В. Другам о Воркуте / В. Телегина. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1966. – 22 января.
23. Урлин, И. Заполярный день / И. Урлин. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1973. – 19 декабря.
24. Шевелева, Е. Ода Воркуте / Е. Шевелева. – Текст : непосредственный // Заполярье (городская газета г. Воркуты). – 1999. – 26 ноября.
25. Щербаков, Ф. Песня о Воркуте / Ф. Щербаков. – Текст : непосредственный // Поёт тайга : сборник стихов. – Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1966. – С. 27–28.

References:

1. Baranskaya, S. Moya Vorkuta / S. Baranskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1969. – 29 avgusta.
2. Barkova, A.A. Padaet severnyy mayskiy sneg / A.A. Barkova. – Tekst : neposredstvennyy // Dodnes' tyagoteet [v 2 tomakh] – T. 1. Zapiski vashey sovremennosti. – Moskva : Vozvrashchenie, 2004. – S. 83–84.
3. Botovkin, V. Zapolyarnoe / V. Botovkin. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1985. – 26 yanvarya.
4. Gololobov, M.A. Gorodskoy tekst i rakursy ego interpretatsii / M.A. Gololobov. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki. – 2008. – № 1 (57). – S. 178–182.
5. Gradov, P. Pryamo v tundre vekovoy / P. Gradov. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1983. – 26 noyabrya.
6. Dan'shchikov, E. Pesnya o Vorkute / E. Dan'shchikov. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1988. – 5 avgusta.
7. Erokhina, T.I. Yaroslavskiy tekst kak semioticheskaya sistema / T.I. Erokhina. – Tekst : neposredstvennyy // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. – 2014. – № 4. – T. 1. – S. 264–269.
8. Zhuravlev, S. Zapolyarnyy sonet / S. Zhuravlev. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1997. – 21 maya.
9. Zonov, L. Vorkutinskie skloneniya / L. Zonov. – Tekst : neposredstvennyy // Polnoe sobranie razluk : literaturnyy al'manakh. – Syktyvkar : Geoprint, 2005. – S. 294–295.
10. Illarionov, A. Yaroslavskiy vokzal / A. Illarionov. – Tekst : neposredstvennyy // Severnyy avtograf : literaturno-khudozhestvennyy sbornik. – Syktyvkar : Komi kn. izd-vo, 1986. – S. 5–6.
11. Kleyn, A. Moy nomer 2P – 904 : avtobiografiya, stikhi i poema / A. Kleyn. – Syktyvkar, 1992. – 98 s. – Tekst : neposredstvennyy
12. Kopenkin, A. Prazdnichnoe / A. Kopenkin. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1975. – 1 maya.
13. Kuz'min, N. Chto by tam ni govorili... / N. Kuz'min. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 2000. – 24 noyabrya.
14. Kushmanov, V. Gorod za polyarnym krugom / V. Kushmanov. – Tekst : neposredstvennyy // Vino pechali i lyubvi : kniga stikhotvoreniy. – Syktyvkar : Komi kn. izd-vo, 1996. – S. 57–58.
15. Mel'nikov, M. Zhuravlinaya shumnyaya staya... / M. Mel'nikov. – Tekst : neposredstvennyy // Vysokie shirotы: Vorkuta literaturnaya / sost. M.Ya. Kagantsev. 1931–2007. – Vorkuta, 2007. – 459 s.
16. Pesnya «Gorod moy, Vorkuta». – Tekst: elektronnyy // A. Pakhmutova v internete : [ofitsial'nyy sayt]. – URL: <http://www.pakhmutova.ru/songs/mothrInd.shtml#Gorod%20moy,%20Vorkuta> (data obrashcheniya: 10.05.2022 g.).
17. Potanina, N.L. Gorodskoy tekst kak teoreticheskaya problema / P.N. Potanin, M.A. Gololobov. – Tekst : neposredstvennyy // Filologicheskaya regionalistika. – 2012. – № 1 (7). – S. 32–37.
18. Saltanova, V. Kak mne poroyu nenavistny... / V. Saltanova. – Tekst : neposredstvennyy // Penshenka o podarenykh kartinakh : sbornik stikhov. – Syktyvkar : Poligraf-servis, 2003. – S. 227.
19. Simkina, G. Vorkutinskim romashkam / G. Simkina. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1991. – 3 avgusta.
20. Skorobogatykh, P. Vorkuta / P. Skorobogatykh. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1972. – 6 fevralya.

21. Stakhorskiy, D. Kto zhivet pod polunochnym solntsem? / D. Stakhorskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Pod polunochnym solntsem : sbornik stikhov. – Syktyvkar, 1994. – S. 110–116.
22. Telegina, V. Druz'yam o Vorkute / V. Telegina. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1966. – 22 yanvarya.
23. Urlin, I. Zapolyarnyy den' / I. Urlin. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1973. – 19 dekabrya.
24. Sheveleva, E. Oda Vorkute / E. Sheveleva. – Tekst : neposredstvennyy // Zapolyar'e (gorodskaya gazeta g. Vorkuty). – 1999. – 26 noyabrya.
25. Shcherbakov, F. Pesnya o Vorkute / F. Shcherbakov. – Tekst : neposredstvennyy // Poet tayga : sbornik stikhov. – Syktyvkar : Komi kn. izd-vo, 1966. – S. 27–28.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. История семьи в истории страны. Россия в XX веке. Итоги деятельности студенческого научно-исследовательского проекта в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского в 2021 г. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 83–91. – Библиогр.: с. 90 (9 назв.).

УДК 929.52

Ивлев Никита Николаевич,

кандидат исторических наук, доцент;

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

младший научный сотрудник отдела организации научной работы

и международного сотрудничества

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

Россия, г. Челябинск

ИСТОРИЯ СЕМЬИ В ИСТОРИИ СТРАНЫ. РОССИЯ В XX ВЕКЕ.

Итоги деятельности студенческого научно-исследовательского проекта в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского в 2021 г.

Аннотация. В статье проанализирована научно-исследовательская деятельность студентов музыкального факультета Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского в рамках углубленного изучения Отечественной истории XX века на материалах семейной истории. Утверждается важность изучения истории своей семьи в контексте истории страны. Подчеркивается необходимость сохранения исторической памяти и отстаивания исторической правды о событиях советского периода.

Ключевые слова: студенческие научно-исследовательские лаборатории; Великая Отечественная война; коллективизация; раскулачивание; история семьи; историческая память.

Nikita Ivlev,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named

after P. I. Tchaikovsky,

Junior Researcher of the Department of Organization

of Scientific Work and International Cooperation

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

Russia, Chelyabinsk

FAMILY HISTORY IN THE HISTORY OF THE COUNTRY. RUSSIA IN THE TWENTIETH CENTURY.

The Results of the Student Research Project

at the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky in 2021

Annotation. The article analyzes the research activities of students of the Music Faculty of the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky in the framework of an in-depth study of the National history of the twentieth century on the materials of family history. The importance of studying the history of one's family in the context of the history of the country is stated. The necessity of preserving historical memory and upholding the historical truth about the events of the Soviet period is emphasized.

Keywords: *student research laboratories; The Great Patriotic War; collectivization; dispossession; family history; historical memory.*

В 2020–2021 учебном году в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского продолжали функционировать и развиваться студенческие научно-исследовательские лаборатории по исторической тематике. Наряду с действующими не первый год проектами, посвященными Великой Отечественной войне: «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» и «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность», было открыто еще одно направление: «История семьи в истории страны. Россия в XX веке».

Актуальность выбранного направления объясняется множеством факторов.

1. Исторический. В советский период нашей истории отношение государства и власти к институту семьи менялся неоднократно. После победы октябрьской революции 1917 года пришедшие к власти «большевики», разрушая «старый мир» Российской империи, обрушили свои радикальные реформы и на семейные отношения. Революционеры осудили семью как буржуазный институт и обещали освободить женщин от брака, считая его ключевым препятствием на пути к женской эмансипации. Известная революционерка и специалист по вопросам феминизации А.М. Коллонтай в 1923 г. утверждала, что советская власть «снимет бремя материнства с женских плеч и переложит его на государство». Она также добавляла, что «семья в ее буржуазном понимании вымрет» [1, с. 146]. Подобная позиция не только не опровергалась высшими должностными лицами Советской республики, но активно поддерживалась. Так, народный комиссар просвещения А.В. Луначарский в своих статьях и обращениях к гражданам отмечал, что «семья – это один из старых институтов, который должен быть разрушен и заменен другими социальными формами, что «семьи формируют психологические типы граждан, которые не стремятся влиться в общественный коллектив и строить коммунизм, а стремятся быть индивидуалистам» [3, с. 125].

Одним из ярких и одновременно страшных примеров реализации этой семейной политики стали процессы раскулачивания и коллективизации, когда была по-

ставлена государственная задача не только на обобществление собственности раскулаченных, но на разрушение крестьянских семей. Люди теряли свои дома, свою землю, могилы своих предков, их отрывали от традиционного уклада и материального воплощения семейного единства и исторической памяти о своем роде. Родственников рассылали по разным местам ссылки, детей противопоставляли родителям, понимая, что сформированного взрослого человека перевоспитать сложно, а из ребенка может получиться истинный «строитель коммунизма». Родственные связи разрушались, семейная память и семейная история исчезали, все должны были слиться в одну большую «коммунистическую семью». Этот процесс облегчала неграмотность основной массы крестьянского населения. Почти все семейные истории и традиции передавались из поколения в поколение из уст в уста. Традиции сохранения исторической памяти о семье через составление родописаний, генеалогических историй существовали в дворянской, буржуазной и купеческой средах, и именно эти категории населения подверглись наиболее яростному преследованию.

Великая Отечественная война, а вместе с ней крах идеи мировой пролетарской социалистической революции, заставили кардинальным образом пересмотреть отношения советской власти ко многим традиционным ценностям. В общественное ценностное поле вернулись такие понятия, как Родина, Семья, Отечество, история и многие другие. Но активной работы по возвращению утраченного не проводилось, перестали преследовать и разрушать. Вторая половина XX века стала не временем восстановления, а передышкой на пути к новым испытаниям.

Конец XX – начало XXI века – сложнейший период в истории нашего государства. Мы пережили крушение Советского Союза и до сих пор продолжаем пожинать плоды этой геополитической катастрофы, которые проявляются во всех сферах жизни общества. Отказавшись от ценностей коммунизма и не имея собственных альтернативных идеологических концепций, общества постсоветских государств в массовом порядке

обратились к ценностям рыночной экономики, западной демократии, либерализма и **глобализма**. Вроде бы совершенно антикоммунистический западный глобальный проект для традиционной семьи и традиционных семейных ценностей оказался таким же «врагом», как и большевистский коммунизм в 20-е годы XX века.

Для фиксации состоявшейся победы, невозможности возрождения конкурента и дальнейшего гарантированного поглощения постсоветского пространства Западу было необходимым поставить под контроль и сферу культуры. В том числе – область исторической культуры, исторической и семейной памяти. Память о великом едином прошлом активно способствует возрождению идей консолидации и развития, поэтому, согласно глобальному проекту, необходимо углубить разрыв с прошлым, оторвать людей от их исторических корней и традиций. Одним из элементов этой «политики» стало искажение исторической правды и забвение исторической памяти, в том числе разрушение традиционных семейных ценностей и забвение семейной исторической памяти.

С 2007 года наметились определенные тенденции к изменению общегосударственной политики «вхождения» в глобальный западный либерально-демократический мир. И начались попытки возродить собственную уникальную цивилизацию. Первоначально эти тенденции начали проявляться во внешней политике: Мюнхенская речь Президента России В.В. Путина, решение ответить на агрессию Грузии в Южной Осетии. Постепенно начало меняться законодательство: в 2014 году был опубликован Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики», где среди важнейших угроз дальнейшему существованию нашего государства называются: деформация исторической памяти, негативная оценка значительных периодов отечественной истории, распространение ложного представления об исторической отсталости России и атомизация общества – разрыв социальных связей (дружеских, семейных, соседских), рост индивидуализма, пренебрежения правами других [3].

Угрозы были обозначены, им нужно противодействовать.

В том же году публикуется постановление правительства Российской Федерации № 1618-р, которое утверждает новую концепцию государственной семейной политики в Российской Федерации на период до 2025 г. Концепция направлена на поддержку, укрепление и защиту семьи как фундаментальной основы российского общества, сохранение традиционных семейных ценностей, повышение роли семьи в жизни общества [4].

После длительного общественного обсуждения и всенародного голосования были приняты поправки в Конституцию Российской Федерации. Задачам сохранения традиционных семейных ценностей и развития института семьи посвящена новая статья 671, которая гласит: «Дети являются важнейшим приоритетом государственной политики России. Государство создает условия, способствующие всестороннему духовному, нравственному, интеллектуальному и физическому развитию детей, воспитанию в них патриотизма, гражданственности и уважения к старшим [5].

Дальнейшее развитие России во многом зависит от того, как в современных семьях будет восстанавливаться прерванная в трагедиях XX века память о предках, как возродится традиция помнить и продолжать историю семьи. Изучение истории своей семьи формирует в человеке, по выражению академика Д.С. Лихачева, чувство сопричастности к народу, чувство «духовной оседлости» [6, с. 178]. Это чувство должно быть привито всем возрастам и совершенно необходимо для нормального развития любой самостоятельной цивилизации или суверенного государства. Особое значение эта работа получает на землях Уральского региона, как края переселенцев, чьи исторические семейные корни были утрачены в результате революций, переселений ссылок и эвакуаций.

Цель проекта: углубленное изучение истории своей семьи через призму трагедий, свершений и достижений нашего государства в XX веке для патриотического воспитания, сохранения исторической памяти и возрождения семейной истории.

Задачи:

1) изучить историю своей семьи в годы революций, гражданской войны, индустриализации, коллективизации, Великой

Отечественной войны и восстановление жизни в СССР после Победы 1945 г.;

2) проследить основные изменения, произошедшие в государстве в ходе этих грандиозных трансформаций, на материалах своей семьи;

3) выявить, как отразились вышеуказанные исторические процессы на положении семьи и как менялись отношения семьи и общества в ходе этих изменений;

4) провести взаимное рецензирование реализованного исследовательского проекта участниками научно-исследовательских лабораторий факультетов/кафедр ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского;

5) развить навыки написания докладов и создания презентаций для выступления в рамках исследовательского проекта с докладами и презентациями на научно-практических конференциях;

6) подготовить тексты статей для публикации в периодических и непериодических печатных изданиях.

В 2021 учебном году в рамках научно-исследовательского проекта «История семьи в истории страны. Россия в XX веке» были подготовлены следующие студенческие исследовательские работы:

– «История семьи Абдурамановых сквозь призму событий Великой Отечественной Войны 1941–1945 гг.». Абдураманова Лилия Александровна, обучающийся по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства;

– «История семьи Кохан-Сердюковых: через раскулачивание и репрессии к подвигу в годы Великой Отечественной войны». Ермолаева Анна Викторовна, обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство;

– «История братьев Уфимцевых – героев Великой Отечественной войны». Уфимцев Никита Алексеевич, обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство.

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

На примере истории семьи Абдурамановых можно проследить трудности, через которые пришлось пройти людям нашего государства в первой половине XX века. Основные вехи истории семьи Абдурамановых таковы. Далее – со слов автора – Абдурама-

новой Лилии Александровны: «Прадед по отцовской линии Василий Иванович Макаров – из семьи зажиточных крестьян. Он родился в деревне Солобско Старорусского района Новгородской области 4 февраля 1928 года. В 1943 году немецкое командование начало организованную перевозку гражданского населения Старорусского района в Германию. Мой прадед Василий Иванович Макаров в возрасте 15 лет работал на предприятиях в Германии. Весной 1945 года он был освобожден советскими войсками и помещен в проверочно-фильтрационный лагерь в Бресте.

Старшего брата, Виктора Ивановича Макарова, призвали в действующую армию только после освобождения Новгородской области от немецких захватчиков в декабре 1943 года. 14 января 1944 года он был убит в бою у деревни Тютницы в первые часы Новгородско-Лужицкой наступательной операции, не прослужив в армии и месяца. Похоронен в братской могиле у деревни Тютницы Новгородской области. Родители прадеда погибли во время оккупации.

Прабабушка, Валентина Михайловна Макарова (Данилова) родилась 4 января 1929 года в большой крестьянской семье в деревне Пустошь Старорусского района. Враг продвигался стремительно. К концу июля 1941 года немцы были уже в Шимске, мимо деревни шли отступающие советские войска. Во время налетов авиации многочисленное семейство прабабушки пряталось в землянке. После одного из налетов они услышали крики: «Рус, выходи!», и, выбравшись из-под кряжа, увидели во дворе своего дома немецких солдат. Прабабушка вспоминала своего старого деда, который нацепил на рубаху Георгиевские кресты с Первой Мировой и с вилами бросился на врагов. Немецкие солдаты смеялись, наставив на старика автоматы, а родные его кое-как успокоили, уговорили снять награды и увели в дом.

В 1958 году семья моего прадеда переехала в Башкирскую АССР на строительство горно-обогатительного комбината и посёлка Новоучалинский, ныне город Учалы, где и прожили до наших дней. В 1964 году в Учалы из деревни Пустошь Новгородской области переехала и прапрабабушка, Надежда Андреевна Данилова. Прадед трудился на автотранспортном предприятии рабочим-

аккумуляторщиком, вышел на пенсию в 1980 году, умер в 2000-м. Прабабушка проработала до пенсии в санэпидстанции санитаркой.

Второй прадед со стороны отца, Абибулла Абдураманов, – крымский татарин, депортирован из Крымской АССР в мае 1944 года в посёлок Яйва Пермской области. Информации о нём очень мало. Известно, что родители его погибли во время переезда на Урал, воспитывался он в детском доме, а родная сестра его попала в Узбекскую ССР в город Самарканд. При жизни они так и не смогли найти друг друга.

Судьба семьи прадеда со стороны матери сложилась не менее трагично. Прадед, Хизбулла Абдуллин, жил в деревне Аркаул Салаватского района Башкирской АССР. Крестьянин. Он вёл большое хозяйство, был крепким середняком. Построил небольшую мельницу. В 1940 году по доносу односельчан он был обвинен по статье 58 части 10 и 13 УК РСФСР за «контрреволюционную деятельность» и «контрреволюционную агитацию» и был осужден на 10 лет исправительных лагерей. Умер прадед в тюрьме в том же 1940 году. Дом и имущество семьи были изъяты, вплоть до посуды, одежды и предметов быта. Прабабушке с десятью детьми пришлось переселиться в землянку на краю деревни. Реабилитирован в начале 2000-х.

С первых дней войны старший брат деда по материнской линии Амангильды Хизбуллович Абдуллин ушел добровольцем на фронт. Он прошел обучение в Оренбургском артиллеристском училище. В 1943 году был направлен в Сталинград. Амангильды пропал без вести».

Ещё одним участником научно-исследовательского проекта «История семьи в истории страны. Россия в XX веке» стала Ермолаева Анна Викторовна. В её работе раскрывается история раскулачивания крепких хозяйств в южных регионах бывшей Российской империи (Таврическая губерния и Калмыкия). Изучены сюжеты усиления репрессивной политики в середине 30-х годов XX века. Рассматривается процесс восстановления гражданских прав бывших ссыльных кулаков, через военную службу на фронтах Великой Отечественной войны, через систему образования и партийную карьеру. Так, внук раскулаченного, а позже расстрелянного по подложному обвинению в участии в антисоветском заговоре, стано-

вится Вторым секретарем горкома КПСС г. Копейска. Что доказывает как силу наших семей, так и отсутствие в советской системе цели на сплошное уничтожение тогда «классово чуждых элементов». В отличие от нацизма, советский коммунизм стремился перевоспитать, привлечь на свою сторону, а не уничтожить.

Основные этапы истории семьи Кохан-Сердюковых со слов Ермолаевой Анны Викторовны представлены ниже.

«История семьи начинается с 1918 года. Моя прапрабабушка Асеева Ефросинья Степановна вышла замуж за моего прапрадеда Кохана Григория Ивановича. Им было по 18 лет и жили они в селе Павловка Ново-троицкого района Херсонской области.

Семьи Кохан и Асеевых были крепкими крестьянскими семьями. С началом коллективизации семья передала в колхоз свои пахотные земли, а сами стали рядовыми колхозными тружениками. Григорий Иванович работал в поле, Ефросинья Степановна в детском саду. В личном хозяйстве у них остался добротный дом, корова, 50 гусей и куры. В конце 1930 г. «совет бедняков» поселкового совета включил семью Григория Кохан в список кулацких семей. И в феврале 1931 года семья была выслана в Челябинскую область (в семейном архиве есть справка УВД Херсонской области о высылке за пределы Украины).

Таким образом моя семья оказалась на Южном Урале, в г. Копейске. Добирались не один день. Выгрузили из вагонов в чистом поле в Копейском поселке шахты № 205. В течение лета рыли землянки, утепляли. Спустя год многодетную семью переселили в барак в поселок Потанино города Копейска. Ефросинья Степановна работала на Потанинском кирпичном заводе, Григорий Иванович в шахте № 22 чернорабочим.

На раскулачивании и ссылке страдания семьи не закончились. Осенью 1938 года был арестован Григорий Иванович Кохан. Как следует из справки Челябинского областного суда № 163с/89п от 18.06.1993 г. Кохан Григорий Иванович был осужден по статьям 58-2, 58-9, 58-11 УК и приговорен к высшей мере наказания – расстрелу, как участник контрреволюционной белоказачьей организации. Приговор приведен в исполнение 19.11.1938 г. Согласно вышеуказанной справке, 25.04.1959 года дело было

пересмотрено, и Григорий Иванович был реабилитирован посмертно, в связи с отсутствием доказательной базы.

В 1941 году началась Великая Отечественная война. Старший сын Ефросиньи Степановны Иван Кохан (23 года) сразу обратился в военкомат с просьбой призвать его в ряды действующей армии и отправить на фронт, но ему было отказано, как неблагонадежному, как сыну «врага народа». В феврале 1942 года Иван Кохан был мобилизован в «трудармию» на строительство металлургического завода. Иван Кохан погиб зимой 1944 г. (утонул в реке Миасс) при выполнении каких-то работ. Более подробной информацией наша семья не располагает. Похоронен на Митрофановском кладбище в г. Челябинске.

Война повлияла на судьбы всех членов семьи Кохан. Моя прабабушка Кохан Елена Григорьевна и ее сестра Александра Григорьевна Кохан перед началом Великой Отечественной войны учились в Челябинском педагогическом училище на дошкольном отделении. Александра Григорьевна была старше, успела закончить училище и работала воспитателем в детском саду, а прапрабабушка Ефросинья Степановна устроилась на работу в банно-прачечный комбинат шахты № 22, жили в бараке.

Когда на Южный Урал прибыли первые эшелоны с эвакуированными, то среди них было много детей. Детский сад, в котором работала Александра Григорьевна поделили на 2 части. В одной половине помещения разместили эвакуированный детский дом, в другой так и остался детский сад для детей работников шахты. Александру Григорьевну назначили заведующей детским домом, а Елена Григорьевна заняла ее место в детском саду. В первую смену работали в детском саду, а во вторую смену шли работать в шахту.

Младший брат Степан Григорьевич Кохан (ему в 1941 году было 15 лет) учился в строительном училище. С самого начала войны он пытался сбежать на фронт. И вот в апреле 1944 году, когда ему исполняется 18 лет, он добивается, чтобы его направили на фронт. Его призвали в армию 04.04.1944 г. и направили в Псков в десантное училище. После обучения Степан Григорьевич попадает в 119 отдельную разведроту 8-й гвардейской воздушно-десантной дивизии. Участвовал в освобождении Украины и Мол-

давии, Венгрии и Австрии в марте-мае 1945 года и был награжден Орденом Славы III степени (Приказ командира 107-й гвардейской стрелковой Первомайской ордена Суворова 2 степени дивизии от 14 мая 1945 года №032/4).

В 1945 г. моя прабабушка Елена Григорьевна вышла замуж за Сердюкова Сергея Романовича, семья Сердюковых тоже была из раскулаченных. Сердюковы были переселены на Южный Урал в 1931 году из деревни Малая Джалга Большедербетовского улуса Калмыкской автономной области (в настоящее время Апанасенского района Ставропольского края).

В Калмыкии процесс коллективизации шел параллельно с переводом кочевников на оседлый образ жизни. В связи с тем, что все имущество такой большой семьи было оформлено на прапрадеда Константина Романовича Сердюкова, семья попала в списки кулацких семей. В справке, выданной национальным архивом республики Калмыкия, записано: «Комиссией при КалмОГПУ по Больше-Дербетовскому улусу семья Сердюковых внесена в список крупных скотоводов, социально опасных и подлежащих выселению в первую очередь».

В 1931 году семья была выслана на Южный Урал. Попали в Копейск, работали на шахтах, жили в землянках. У моего прапрадеда Сердюкова Романа Константиновича родились 5 сыновей и 2 дочери. Мой прадедушка Сергей Романович был самый старший – 1921 г. рождения. В годы Великой Отечественной войны он работал в тылу, т. к. еще подростком повредил ногу и всю жизнь хромал. Работал водителем автобазы треста «ЧелябинскУголь», затем работал в Копейском грузовом автотранспортном предприятии, мастером участка по ремонту БЕЛАЗов. В то время БЕЛАЗами вывозили уголь из Копейского угольного разреза.

Вновь созданная в марте 1945 года семья Сердюковых (моей прабабушки Елены Григорьевны Кохан и прадедушки Сергея Романовича) первое время жила в бараке. Жизнь налаживалась, в 1948 году большая семья Кохан-Сердюковых получила 3-комнатную квартиру в двухэтажном доме с печным отоплением, санузлом. Сыновья Елены Григорьевны: старший Валерий, окончив среднюю школу, поступил работать на Копейский авторемонтный завод тока-

рем, впоследствии становится лидером профсоюзной организации этого завода. Отличный организатор, он был приглашен на работу в Городской комитет партии в промышленно-транспортный отдел. Позже Валерий Сергеевич становится Вторым секретарем горкома КПСС г. Копейска. Средний сын Юрий заканчивает 8-летку и идет учиться в Копейский горный техникум. Всю трудовую жизнь он посвятил шахте «Красная горнячка».

Мой дед Сердюков Александр Сергеевич, закончив среднюю школу, ушел в армию, а вернувшись, поступил в Челябинский политехнический институт. Еще студентом он становится членом КПСС. Активный, творческий человек. И в школе, и в армии, и в институте он создает танцевальные коллективы и успешно выступает с ними в смотрах художественной самодеятельности» [8].

Еще одним участником проекта стал Уфимцев Никита Алексеевич. Работа студента выполнена на стыке трех направлений научно-исследовательских работ по исторической тематике. Никита Алексеевич посвятил работу двум своим прадедам, заострив внимание на их участии в событиях Великой Отечественной войны, что позволяет отнести его работу к направлению «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях», но вместе с тем в работе были рассмотрены основные этапы становления семьи Уфимцевых в первой половине XX века и раскрыто влияние индустриализации и коллективизации на трансформацию жизни в советской деревне, затронута тема социальной политики и судьбы детей сирот оставшихся без попечения родителей.

Кроме этого, Никита Алексеевич поднял тему героического прошлого одного из односельчан своих прадедов. Героя Советского Союза, гвардии ефрейтора Василия Тихоновича Казанцева, уроженца села Сугояк. Василий Тихонович первым из советских солдат взобрался на скульптурную группу над главным зданием Рейхстага и водрузил красное знамя. Это было 30 апреля 1945 года. Знаменитые разведчики Егоров и Кантария укрепили на крыше рейхстага знамя Военного совета 3-й ударной армии, ставшее официальным знаменем Победы, только поздно вечером или можно сказать ранним утром 1 мая 1945 года. За проявленное мужество В.Т. Казанцев был удостоен высшей

правительственной награды – звания Героя Советского Союза. Ему было всего 25 лет. Далее – со слов Никиты Алексеевича.

«Известная история семьи Уфимцевых начинается в селе Сугояк Бродоколмакского района Челябинского округа Уральской области.

Прадед Василий Александрович был самым младшим из шестерых детей семьи Уфимцевых (родился в январе 1924 г.). Когда прадеду Василию исполнилось 3 года, умерла мама, еще через 7 лет умер отец. Самого младшего из детей Василия (10 лет) забрали в детский дом. Его отправили в Новосибирск. Условия жизни в детском доме были очень трудные. Старшие дети обижали младших. Через год Василий сбежал из детского дома и вернулся на Урал. Какое-то время он жил у дяди в Челябинске и учился в школе. В конце 30-х годов старшая сестра Василия Анна переехала жить в г. Копейск. Она старше моего прадеда на 4 года. Василий стал жить вместе с сестрой в городе Копейске в поселке Горняк. Шел 1940 год.

К началу Великой Отечественной войны прадеду Василию Александровичу было уже 17 лет, он работал на шахте № 205 рабочим столярного цеха. В начале войны шахтеров не призывали на фронт. Вместо ушедших на фронт в шахту спустились молодые люди. Мой прадед Василий Александрович стал работать в шахте и добывать уголь. Когда ему исполнилось 18 лет, он несколько раз подавал заявление в военкомат о призыве в Красную Армию. И наконец, в последние дни 1943 года Василий Александрович был призван в армию. Как раз в середине августа 1944 года на территории Литвы мой прадед получил множественные ранения при взрыве снаряда: в обе руки и ногу. Длительный период он находился в госпитале г. Каунаса. Стопа была раздроблена, началась гангрена, и часть ноги до щиколотки пришлось ампутировать. Впоследствии Василий Александрович был направлен в тыл на окончательное лечение. После войны мой прадед вернулся в Копейск к сестре. Еще до ухода на фронт Василий познакомился со своей будущей женой Стариковой Александрой Ивановной.

Его старший брат, Петр Александрович Уфимцев родился в 1915 г. Уже через неделю после начала Великой Отечественной войны он подал заявление и был призван в ряды

Красной Армии 01 июля 1941 г. После обучения был направлен в 21-ю отдельную танковую бригаду, которую в марте 1942 г. в 12-й отдельный гвардейский танковый полк прорыва (далее – ОГТПП). Впервые полки прорыва были брошены в бой в конце ноября 1942 года во время операции «Уран» – контрнаступления Красной Армии в ходе Сталинградской битвы.

Осень 1944-го и все последующие месяцы до конца войны корпус сражался против курляндской группировки противника. 25 марта 3-й гвардейский мехкорпус, в составе которого находился 43 гвардейский танковый полк, выведен в резерв 2-го Прибалтийского фронта, где занимался переподготовкой. А с 1 августа 1945 года корпус был передислоцирован в состав 1-го Дальневосточного фронта и участвовал в боях с

японскими войсками за Хайларский укрепрайон в составе Забайкальского фронта.

По стечению обстоятельств, братья Уфимцевы Василий и Петр в один и тот же период – июль-август 1944 г. – воевали рядом, участвовали в одних и тех же наступательных операциях за Вильнюс, Шауляй, но в разных воинских подразделениях. Судьба не позволила им встретиться на полях сражений. Встретиться братья смогли лишь перед новым 1946 годом» [9].

Таким образом, участниками лаборатории была проведена огромная работа по сбору сведений, систематизации источников, созданию исследовательских работ. Авторам удалось проследить жизненный путь своих семей в бедах и подвигах, ужасных и героических событиях истории нашего государства первой половины XX в.

Литература:

1. Коллонтай, А.М. Положение женщины в эволюции хозяйства (лекции, читанные в Университете имени Я.М. Свердлова) / А.М. Коллонтай. – Москва : Гос. Изд-во, 1922. – 208 с. – Текст : непосредственный.
2. Луначарский, А.В. О воспитании и образовании : Избр. статьи / А.В. Луначарский ; под ред. А.М. Арсеньева [и др.]. – Москва : Педагогика, 1976. – 634 с. – Текст : непосредственный.
3. Об Утверждении основ государственной культурной политики : указ президента Российской Федерации от 24 декабря 2018 г. № 808. – Текст : электронный // КонсультантПлюс : [сайт]. – Москва, 2022. – URL http://www.consultant.ru /document /cons_ doc_ LAW_ 1870 (дата обращения: 28.05.2022).
4. Об утверждении концепции государственной семейной политики в Российской Федерации на период до 2025 года : распоряжение правительства Российской Федерации от 25 августа 2014 г. № 1618-р. – Текст : электронный // Правительство России : [официальный сайт]. – Москва, 2022. – URL <http://static.government.ru/media/files/MyVeliu5Nu8.pdf> (дата обращения: 28.05.2022).
5. Закон Российской Федерации о поправке к Конституции Российской Федерации от 14 марта 2020 г. N 1-ФКЗ «О совершенствовании регулирования отдельных вопросов организации и функционирования публичной власти». – Текст : электронный // Российская газета : [сайт]. – Москва, 2022. – URL <https://rg.ru/2020/03/16/popravka-v-konstituciyu-dok.html> (дата обращения: 28.05.2022).
6. Лихачев, Д.С. Письма о добром и прекрасном : [для сред. и ст. шк. возраста] / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Москва : Детская Литература, 1988. – 237 с. – Текст : непосредственный.
7. Абдураманова, Л.А. История семьи Абдурамановых сквозь призму событий Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Л.А. Абдураманова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 3–11. – ISBN 978-5-94934-092-9.
8. Ермолаева, А.В. История семьи Кохан-Сердюковых: через раскулачивание и репрессии к подвигу в годы Великой Отечественной войны / А.В. Ермолаева, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 51–63. – ISBN 978-5-94934-092-9.

9. Уфимцев, Н.А. История братьев Уфимцевых – героев Великой Отечественной войны / Н.А. Уфимцев, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 90–99. – ISBN 978-5-94934-092-9.

References:

1. Kollontay, A.M. Polozhenie zhenshchiny v evolyutsii khozyaystva (lektzii, chitaniye v Universitete imeni Ya.M. Sverdlova) / A.M. Kollontay. – Moskva : Gos. Izd-vo, 1922. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Lunacharskiy, A.V. O vospitanii i obrazovanii : Izbr. stat'i / A.V. Lunacharskiy ; pod red. A.M. Arsen'eva [i dr.]. – Moskva : Pedagogika, 1976. – 634 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Ob Utverzhdenii osnov gosudarstvennoy kul'turnoy politiki : ukaz prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 24 dekabrya 2018 g. № 808. – Tekst : elektronnyy // Konsul'tantPlyus : [sayt]. – Moskva, 2022. – URL http://www.consultant.ru /document /cons_ doc_ LAW_ 1870 (data obrashcheniya: 28.05.2022).

4. Ob utverzhdenii kontseptsii gosudarstvennoy semeynoy politiki v Rossiyskoy Federatsii na period do 2025 goda : rasporyazhenie pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 25 avgusta 2014 g. № 1618-r. – Tekst : elektronnyy // Pravitel'stvo Rossii : [ofitsial'nyy sayt]. – Moskva, 2022. – URL <http://static.government.ru/media/files/MyVeliu5Nu8.pdf> (data obrashcheniya: 28.05.2022).

5. Zakon Rossiyskoy Federatsii o popravke k Konstitutsii Rossiyskoy Federatsii ot 14 marta 2020 g. N 1-FKZ «O sovershenstvovanii regulirovaniya otdel'nykh voprosov organizatsii i funktsionirovaniya publichnoy vlasti». – Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya gazeta : [sayt]. – Moskva, 2022. – URL <https://rg.ru/2020/03/16/poppravka-v-konstituciyu-dok.html> (data obrashcheniya: 28.05.2022).

6. Likhachev, D.S. Pis'ma o dobrom i prekrasnom : [dlya sred. i st. shk. vozrasta] / D.S. Likhachev. – 2-e izd., dop. – Moskva : Detskaya Literatura, 1988. – 237 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Abduramanova, L.A. Istoriya sem'i Abduramanovykh skvoz' prizmu sobytii Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg. / L.A. Abduramanova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 3–11. – ISBN 978-5-94934-092-9.

8. Ermolaeva, A.V. Istoriya sem'i Kokhan-Serdyukovykh: cherez raskulachivanie i repressii k podvigu v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / A.V. Ermolaeva, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 51–63. – ISBN 978-5-94934-092-9.

9. Ufimtsev, N.A. Istoriya brat'ev Ufimtseykh – geroev Velikoy Otechestvennoy voyny / N.A. Ufimtsev, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 90–99. – ISBN 978-5-94934-092-9.

Для цитирования: Шамарин, А.В. Итоги работы студенческой научно-исследовательской лаборатории Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского «Экспериментальное формообразование в дизайне» в 2021–22 учебном году / А.В. Шамарин. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 2 (34). – С. 92–96. – Библиогр.: с. 95 (4 назв.).

УДК 74

Шамарин Алексей Владимирович,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий отделением дизайна
E-mail: elf_warno@mail.ru
Россия, г. Челябинск

**ИТОГИ РАБОТЫ СТУДЕНЧЕСКОЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ
ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО
«ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ» В 2021–22 УЧЕБНОМ ГОДУ**

Аннотация. В статье проанализирована научно-исследовательская деятельность студентов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского в рамках изучения и использования принципов экспериментального формообразования. Утверждается важность использования комбинаторного поиска пластических решений на начальных этапах учебного проектирования. Подчеркивается необходимость накопления и сохранения методических разработок в сфере информатизации учебного процесса.

Ключевые слова: студенческие научно-исследовательские лаборатории; экспериментальное формообразование; 3D-графика.

Alexey Shamarin,

South-Ural State University of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Design Department
E-mail: elf_warno@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

**THE RESULTS OF THE WORK OF THE STUDENT RESEARCH LABORATORY
OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY
«EXPERIMENTAL SHAPING IN DESIGN» IN THE 2021–22 ACADEMIC YEAR**

Annotation. The article analyzes the research activities of students of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky in the framework of the study and use of the principles of experimental shaping. The importance of using combinatorial search for plastic solutions at the initial stages of educational design is stated. The necessity of accumulation and preservation of methodological developments in the field of informatization of the educational process is emphasized.

Keywords: student research laboratories; experimental shaping; 3D graphics.

Современные дизайнеры в процессе выполнения проектов обращаются к компьютерному моделированию, и зачастую студенты используют компьютер для графической подачи проекта. Экспериментальное формообразование в дизайне предполагает иное применение компьютера в учебном процессе, предваряя каждый учебный проект целенаправленным композиционным тренингом, расширяющим границы по-

иска объёмно-пространственного решения проектируемого объекта. В контексте обучения дизайну компьютер становится инструментом, раскрывающим творческий потенциал студента на ранних стадиях учебного проектирования и сопровождающим выполнение проекта на последующих стадиях.

Эта работа продолжается в российских вузах и художественных училищах. Так, в Южно-Уральском государственном институ-

те искусств им П.И. Чайковского было принято создание студенческой научно-исследовательской лаборатории «Экспериментальное формообразование в дизайне».

Цель лаборатории – формирование многосторонне развитой личности студента, хорошо ориентирующейся в современных тенденциях и направлениях средового проектирования на основе принципов экспериментального формообразования в дизайне.

Задачи:

1) изучить методы экспериментального формообразования в дизайне;

2) формировать и развивать навыки самостоятельной научно-исследовательской деятельности в рамках творческого саморазвития личности;

3) развивать интерес к будущей профессиональной деятельности;

4) подготовить ряд студенческих статей для публикации в сборниках конференций различного уровня.

Ожидаемые результаты:

а) участие студентов с докладом и графической презентацией в конференциях различного уровня;

б) сбор материала для выполнения курсовой работы (проекта).

Студенты в ходе написания своих работ провели работу по сбору информации о различных принципах формообразования, а также выполнили графическую работу по интерпретации условных графических схем в объёмно-пространственные модели.

В 2021–2022 учебном году в рамках лаборатории были подготовлены следующие работы.

1. Афиренко Дарья Сергеевна (2 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Преимственность методов экспериментального формообразования в обучении дизайнеров».

2. Боровинских Екатерина Аркадьевна (3 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов экспериментального формообразования на примере пространств со связями коридорного типа».

3. Валиев Матвей Алексеевич (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов структурного формообразования на примере генерирования взаимопроника-

ющих пространств на основе групповой организации».

4. Кожевникова Анастасия Дмитриевна (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов структурного формообразования на примере интерпретации вертикальных линейных элементов при разработке пространственной композиции».

5. Коркина Антонина Александровна (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов структурного формообразования на примере генерирования взаимопроникающих пространств на основе радиальной организации».

6. Макарова Дарья Дмитриевна (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов структурного формообразования на примере генерирования взаимопроникающих пространств на основе решетчатой организации».

7. Попова Полина Петровна (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов структурного формообразования на примере анализа конфигурации прохода».

8. Харитонович Яна Даниловна (1 курс факультета изобразительного искусства, отделение дизайна) – «Использование принципов деконструкции и комбинирования в качестве основных методов формообразования».

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

Исследование о преемственности методов экспериментального формообразования (в обучении дизайнеров) демонстрирует предпосылки возникновения формообразования как творческого принципа авангардных направлений искусства начала XX века: супрематизма, конструктивизма и рационализма, а также пути применения новых методов в профессиональном проектом образовании в России.

Сохранение преемственности методов формообразования, сформированных в рамках рационализма, позволяет обращаться к богатому опыту выполнения учебно-творческих работ, а также накапливать собственный опыт методических разработок. Методы супрематизма и, в особенности, кон-

структивизма, остаются и в наше время полем для исследований, привлекая проектировщиков и искусствоведов к изучению культурного наследия России.

На примере формообразования пространств со связями коридорного типа можно проследить методику формирования внутреннего пространства индивидуально-жилого дома.

Данная методика позволяет выполнять проект без использования аналогов, опираясь на интерпретацию условной модели с размещением основных функциональных зон вдоль прямолинейной оси.

Ещё одна работа показывает генерирование взаимопроникающих пространств на основе групповой организации. Выполнение графической работы показало максимальную понятность групповой организации при интерпретации плоского изображения в объёмную модель. Это может быть обосновано межпредметными связями проектирования с дисциплинами рисунок и живопись, на которых внимание студентов-первокурсников акцентируется на группировке на начальных этапах выполнения натюрморта. Также стоит отметить, что использование групповой организации позволяет вести широкий поиск вариантов при разработке объёмных моделей. Этот факт позволяет использовать данный метод формообразования для развития вариативного мышления, поскольку группировка прямоугольников поначалу воспринимается излишне лаконичной и обладает неявными возможностями достижения пластической выразительности.

Работа, посвящённая интерпретации вертикальных линейных элементов при разработке пространственной композиции, показала потребность в подготовке пространственного мышления студентов первого курса к «сочинению» пространственных композиций. Использование композиционной схемы на основе криволинейной оси приводит к тяготению к принципам линейной организации. В объёмном решении это приводит к активному использованию объёмных элементов, ориентированных вдоль горизонтальных осей. А развитие вдоль вертикальной оси используются для акцентировки на отдельных элементах.

Работа с формообразованием на примере пространств на основе радиальной ор-

ганизации демонстрирует лёгкость освоения осевых композиций в процессе обучения, несмотря на усложнение композиционной структуры, в которой радиальные формы разрастаются в многоцентровую композицию, в которой центры связаны между собой линейными лучами.

В выполненной графической работе стоит отметить разнообразие объёмных решений и, соответственно, возможных траекторий движения в пространстве на разных уровнях. Это сложилось благодаря отказу обучающегося интерпретировать условный графический эскиз как сеть транзитных путей, расположенных в одной плоскости. Также стоит обратить внимание на перспективы активного использования заранее определённого модуля и принципа подобия, в значительной мере влияющих на процесс формообразования и выражение стилового единства в композиции.

Исследование пространств на основе решетчатой организации было вдохновлено работой А. Токарева «Метод А» [3], в которой на начальных этапах проектирования многоуровневых пространств обучающимся предлагалось использовать сухие макароны, воткнутые в пенопласт, с предварительно размеченной координатной сеткой. Это позволяло создать дешёвую, легко возобновимую и при этом жёсткую основу для «нанизывания» перекрытий разной конфигурации с последующей разработкой вертикальных связей и ограждающих конструкций. Учитывая цифровизацию как актуальный тренд, было принято решение выполнить работу по данному алгоритму в 3D-редакторе.

Выполненная графическая работа показала высокие вариативные возможности данного метода, что не могло быть раскрыто при выполнении работы в аналоговых материалах. Также была продемонстрирована лёгкость в генерировании многоуровневой композиции, достигнутая благодаря разбиению задания на этапы: генерирование модульной сетки; генерирование перекрытий произвольной формы, подчинённых логике модульной сетки; анализ полученных многоуровневых пространств; распределение вертикальных связей между уровнями; ограничение полученных пространств ограждающими конструкциями. В 3D-моделях, полученных на последнем этапе, была проанализирована освещённость

внутренних пространств внешним направленным светом (имитация модели солнечного освещения). Таким образом студент был направлен на исследование выразительных возможностей пространства.

Обращение к модульности и модульной сетке, использованное в комплексе с другими задачами, нашло более острое выражение в работе по использованию принципов формообразования на примере конфигурации прохода. Наиболее интересным аспектом исследования было сравнение роли проёма при изменении функции с транзитной на декоративную. Также открывалась возможность проследить влияние формы проёмов на восприятие конфигурации пространств, «нанизанных» на общую ось.

Выполнение работы показало необходимость более точной формулировки задач и этапов выполнения, поскольку при выполнении графической работы было замечено тяготение обучающегося к анализу траекторий движения, а также активному декоративному использованию конфигурации прохода.

Работа, посвящённая использованию принципов деконструкции и комбинирования в процессе формообразования, демонстрировала методику, применяемую в МАРХИ Н.А. Рочеговой и Е.В. Барчуговой [1]. Создание объёмной композиции было основано на трансформации параллелепипеда с последующим использованием окон и дверей в качестве знаков в пространстве, говорящих о функциональной роли и масштабности объекта. В итоговых визуализациях необходимо отметить значительные отличия в графической стилистике от предыдущих исследований. Преобладающими ракурсами стали перспективные, поскольку основной задачей было продемонстрировать выразительность и пластику оболочки. Использование условных изометрических ракурсов и вырезов в предыдущих работах было основано удобством в проведении графического анализа, возможностью продемонстрировать сопоставление внутренних объёмов и доминирующих осей, узловых то-

чек и акцентирования зон пространства. Сопоставление различных способов в формообразовании демонстрирует противопоставление приёмов проектирования «снаружи внутрь» и проектирования «изнутри наружу». Несомненное преимущество нельзя отдать ни одному из методов, но нельзя не заметить, что процесс обучения дизайнеров при проектировании «изнутри наружу» позволяет легче поставить вопросы обитаемости формы, задуматься о соразмерности человеку и сформировать уникальный образ знакомой функции.

В организации обучения дизайнеров сильно стремление увязать проектные дисциплины с основами композиции, направить их на решение главных задач профессиональной подготовки. Проблема управления проектным процессом связана с созданием моделей отдельных его звеньев во взаимосвязи друг с другом, среди которых экспериментальное формообразование играет значительную роль на начальных этапах. Всеобщая цифровизация социальных взаимоотношений давно проявила себя в проектировании, поэтому развитие методов цифрового экспериментального формообразования остаётся перспективной темой исследований, направленной на накопление опыта в учебном заведении.

Таким образом, в 2022 году были подготовлены и опубликованы восемь студенческих исследовательских работ, посвящённых использованию принципов экспериментального формообразования в средовом дизайне. Также семеро студентов приняли участие и выступили с докладами на научно-практической конференции «Экспериментальное формообразование в дизайне», проведённой в рамках международного научного культурно-образовательного форума «Евразия-2022: социально-гуманитарное пространство в эпоху глобализации и цифровизации». Студентка 3 курса Е. Боровинских осуществила сбор материала для выполнения курсовой работы (проекта) на тему «Проект интерьера загородного жилого дома в средиземноморском стиле».

Литература:

1. Рочегова, Н.А. Основы архитектурной композиции. Курс виртуального моделирования : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н.А. Рочегова, Е.В. Барчугова. – 2-е изд., испр. – Москва : Академия, 2011. – 319 с. – Текст : непосредственный.

2. Степанов, А.В. Объёмно-пространственная композиция : учебник / А.В. Степанов, В.И. Мальгин, Г.И. Иванова. – Москва : Архитектура-С, 2003. – 256 с. – Текст : непосредственный.

3. Токарев, А.Г. Метод а: инновационная методика освоения дисциплины «Архитектурное проектирование» : учебно-методическое пособие для студентов 1-го курса : для студентов вузов по направлению «Архитектура» / А.Г. Токарев. – Ростов-на-Дону : ИАРХИ ЮФУ, 2010. – 111 с. – Текст : непосредственный.

4. Федорова, Т.Ю. Экспериментальное формообразование в дизайне : специальность 17.00.06 : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Федорова Татьяна Юрьевна ; Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова. – Москва, 2011. – 228 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Rochegova, N.A. Osnovy arkhitekturnoy kompozitsii. Kurs virtual'nogo modelirovaniya : ucheb. posobie dlya stud. uchrezhdeniy vyssh. prof. obrazovaniya / N.A. Rochegova, E.V. Barchugova. – 2-e izd., ispr. – Moskva : Akademiya, 2011. – 319 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Stepanov, A.V. Ob"emno-prostranstvennaya kompozitsiya : uchebnyy / A.V. Stepanov, V.I. Mal'gin, G.I. Ivanova. – Moskva : Arkhitektura-S, 2003. – 256 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Tokarev, A.G. Metod a: innovatsionnaya metodika osvoeniya distsipliny «Arkhitekturnoe proektirovanie» : uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov 1-go kursa : dlya studentov vuzov po napravleniyu «Arkhitektura» / A.G. Tokarev. – Rostov-na-Donu : IARKhI YuFU, 2010. – 111 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Fedorova, T.Yu. Eksperimental'noe formoobrazovanie v dizayne : spetsial'nost' 17.00.06 : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Fedorova Tat'yana Yur'evna ; Moskovskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya im. S.G. Stroganova. – Moskva, 2011. – 228 s. – Tekst : neposredstvennyy.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Галимова Наиля Вагизовна, кандидат культурологии, доцент; ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств», доцент кафедры культурологии (Россия, г. Нальчик)

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», младший научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества (Россия, г. Челябинск)

Коркин Михаил Владимирович, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского», обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения (Россия, г. Челябинск)

Кучер Наталья Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (Россия, г. Челябинск)

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук; ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», профессор кафедры кино и современного искусства (Россия, г. Москва)

Осипова Елизавета Евгеньевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского», обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения (Россия, г. Челябинск)

Петров Иван Игоревич, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.06 Композиция (Россия, г. Челябинск)

Роговская Анастасия Викторовна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.03.04 Искусство народного пения (Россия, г. Челябинск)

Руцинская Ирина Ильинична, доктор культурологии, профессор; ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», профессор кафедры региональных исследований (Россия, г. Москва)

Сагандыкова Ильнара Романовна, ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», магистрант по направлению подготовки 50.04.02 Изящные искусства (Россия, г. Москва)

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

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)

Упоров Иван Владимирович, доктор исторических наук, кандидат юридических наук, профессор, член Союза журналистов России; ФГКОУ ВО «Краснодарский университет МВД России», профессор кафедры конституционного и административного права (**Россия, г. Краснодар**)

Шамарин Алексей Владимирович, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий отделением дизайна (**Россия, г. Челябинск**)

Юровская Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств» им. П.И. Чайковского, доцент кафедры народного пения (**Россия, г. Челябинск**)

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); место работы или учебы – юридическое наименование организации / учреждения (напр., ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность преподавателя с указанием структурного подразделения (напр., доцент кафедры фортепиано) и специальность обучающегося с цифровым кодом (напр., обучающийся по специальности 53.05.05 Музыкаведение); 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), а также страницы, превышающие максимальный объем, оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

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

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