

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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

**Научно-практический журнал
№ 1 (21)
Май 2018**

Челябинск
2018

ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

№ 1 (21)
Май 2018

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»

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»

Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Главный редактор:

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

Заместители главного редактора:

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

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

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

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

Ответственный редактор – Л.А. Сундарева

Ответственный за выпуск – Т.А. Ульянова

Верстка – Т.М. Крахмалова

Дизайн обложки – Т.Г. Гумарова

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@yurgii.ru

Сайт: www.yurgii.ru

Подписано в печать 15.05.2018

Дата выхода в свет 28.05.2018

Формат 60×84/8

Заказ № 31

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 6,8. Усл. печ. л. 11,6

Цена свободная

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

Отпечатано в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

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

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2018

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

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

Ю.Е. Гальперин – профессор консерватории Ivry sur Seine (Париж), президент ассоциации Tradition musicale russe во Франции (Французская Республика, г. Париж).

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки

В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

<i>Сайгушкина Ольга Павловна</i> ЭТЮДЫ-ВАРИАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА.....	6
<i>Секретова Лариса Адольфовна</i> ТАНГОВЫЙ МИР АСТОРА ПЬЯЦОЛЛЫ	25
<i>Сидорова Татьяна Михайловна</i> К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ СЛУХОВЫХ И ДВИГАТЕЛЬНО-ТАКТИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ У МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО.....	34
<i>Степанова Наталья Викторовна</i> СОДЕРЖАНИЕ И ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	42
<i>Шавеко Наталья Владимировна</i> НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АРТИКУЛЯЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ДУЭТЕ	48

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Баландина Ирина Давидовна</i> ГРУППА ГЛАГОЛОВ ОТНОШЕНИЯ В КОГНИТИВНОМ АСПЕКТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА)	59
<i>Баширова Татьяна Андреевна</i> ИЗМЕНЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ОБЩЕСТВА	64
<i>Секретова Лариса Адольфовна</i> «КАПРИЧЧИО» Л. ДОЛГАНОВОЙ В АСПЕКТЕ «ДИАЛОГА КУЛЬТУР»	68

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

<i>Риккер Наталья Геннадьевна</i> ВЕСЕННЯЯ БЕАТ-ВА ДЕТСКИХ ХОРОВ. ИТОГИ	75
<i>Цукерман Григорий Владимирович</i> <i>Титова Светлана Сергеевна</i> ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ АКТИВИЗАЦИИ АУДИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА #ТЕАТРПРОСТРАНСТВОСВОБОДЫ).....	78
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ.....	95

CONTENTS

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

Saygushkina Olga Pavlovna
ETUDES VARIATIONS IN R. SCHUMAN'S CREATIVITY..... 6

Sekretova Larisa Adolfovna
TANGOVY WORLD OF ASTOR PIAZZOLLA25

Sidorova Tatyana Mihajlovna
TO THE QUESTION OF DEVELOPMENT OF ACOUSTICAL AND MOTIVE AND TACTILE
FEELINGS IN THE PERFORMING MUSICIAN AT PIANO LESSONS34

Stepanova Natalya Viktorovna
CONTENTS AND FUNCTIONS OF MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY IN PROCESS
ART COMMUNICATION42

Shaveko Natalya Vladimirovna
SOME QUESTIONS OF AN ARTICULATION IN THE PIANO DUET.....48

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Balandina Irina Davidovna
RELATIONAL VERBS VIEWED IN THE COGNITIVE APPROACH
(BASED ON THE POETICAL TEXTS)59

Bashirova Tatyana Andreevna
CHANGE OF SOCIAL STRUCTURE OF SOCIETY64

Sekretova Larisa Adolfovna
L. DOLGANOVA'S CAPRICCIO IN ASPECT OF DIALOGUE OF CULTURES68

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Rikker Natal'ya Gennad'evna
SPRING BEAT-VA OF CHILDREN'S CHORUSES. RESULTS.....75

Zukerman Grigory Vladimirovich,
Titova Svetlana Sergeevna
SEARCH OF NEW FORMS OF ACTIVIZATION OF AUDIENCE
(ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT #TEATRPROSTRANSTVOSVOBODY).....78

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 78.072.2

Сайгушкина Ольга Павловна,
кандидат искусствоведения, доцент;
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова»,
профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано
E-mail: olgasaigush@mail.ru
г. Санкт-Петербург, Россия

ЭТЮДЫ-ВАРИАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА

Аннотация. В статье рассматриваются два цикла этюдов-вариаций Р. Шумана, которые сочинялись в одни и те же годы: «Симфонические этюды» op. 13 и «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» WoO 31. Более детально анализируется цикл вариаций на тему Бетховена как менее известный.

Ключевые слова: Р. Шуман; этюды-вариации; этюды-вариации на тему Бетховена.

Saygushkina Olga Pavlovna,
Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor;
N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory,
professor of department of the general course and technique of teaching piano
E-mail: olgasaigush@mail.ru
St. Petersburg, Russia

ETUDES VARIATIONS IN R. SCHUMAN'S CREATIVITY

Annotation: The article discusses the two cycles of Etudes-variations R. Schumann, which was written in the same years: «Symphonic etudes» op. 13 and «Exersises. Studies in the form of free variations on a theme of Beethoven» WoO 31. A series of variations on the Beethoven theme, as less known, is analyzed in more detail.

Keywords: R. Schumann; etudes-variations; etudes-variations on the Beethoven theme.

Жанр этюда представлен у Шумана не в «чистом» виде, как, например, у Шопена, а в форме этюдов-транскрипций и этюдов-вариаций. Наименование «этюды» встречается в нескольких опусах Шумана. Это *этюды-транскрипции* («Этюды для фортепиано по каприсам Паганини» op. 3 и «Шесть концертных

этюдов для фортепиано по каприсам Паганини» op.10) и *этюды-вариации* («Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» WoO 31 и «Симфонические этюды» op. 13). Опус 13 имел три разных варианта названия: «Этюды в оркестровом характере Флорестана и Эвсебия» – в рукописных наброс-

ках (1834); «Симфонические этюды» – в первом прижизненном издании (1837); «Этюды в форме вариаций» – во втором прижизненном издании (1852) [4, с. 158]. Цикл посвящен английскому композитору и дирижеру Вильяму Стерндейлу Беннету (1816–1875) [3, с. 798].

Четыре важнейших цикла в этюдном жанре, сочиненных Шуманом, можно рассматривать как комплексное явление, как путь, пройденный от первого опыта – «Этюд по Каприсам Паганини» ор.3 до вершинного результата – «Симфонических этюдов» ор. 13. Они наглядно демонстрируют стремительность творческой эволюции композитора. В каждом из названных опусов Шумана можно обнаружить черты всех основных разновидностей этюда: инструктивных этюдов-упражнений, нередко с однотипной фактурой; характеристических этюдов, отличающихся фактурным разнообразием и фантазийностью; концертных этюдов – высокохудожественных пьес, предназначенных для эстрадного исполнения, развернутых, виртуозных, часто разноплановых по содержанию.

В 1845 году Шуманом были сочинены еще «Этюды для педального фортепиано. Шесть пьес в канонической форме» ор. 56¹, с посвящением: «Моему учителю И.Г. Кунтшу»² и «Эскизы для педального фортепиано» ор. 58. Оба произведения стоят особняком по отношению к двум первым группам – этюдам-транскрипциям и этюдам-вариациям. Пожалуй, название «Эскизы» вернее всего отражает жанровую природу

этих двух опусов для фортепиано с ножной педальной клавиатурой, так называемым педальером³, так как они напоминают скорее прелюдии с элементами полифонического письма. Виртуозных задач в них Шуман не ставил, цель состояла в овладении возможностями инструмента с педальной клавиатурой и создании пьес полифонического склада⁴. Что же касается этюдов-транскрипций по Каприсам и этюдов-вариаций, то они имеют больше черт общности между собой и точнее соответствуют представлениям о жанре этюда.

Музыкальный этюд (фр. *étude* – изучение, нем. – *etüde*, от латин. *studium* – усердие, старание) как жанр ведет свое начало с первой половины XVII века – с простейших упражнений на инструменте, предназначенных для развития техники, или совершенствования какого-либо определенного навыка⁵.

С течением времени он обретает самостоятельность, становится все более развитым, виртуозным, приобретает черты концертного произведения. Важную роль в этом постепенном преобразовании этюда сыграли композиторы-романтики XIX века – И. Мошелес, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, К. Сен-Санс, Ш. Алькан и, в особенности, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Брамс. Многими композиторами капризы Паганини выбирались в качестве исходного материала для транскрипций и вариаций – и отнюдь не случайно – именно эти пьесы открыли новую страницу в развитии виртуозного этюда и виртуозной музыки в целом [8].

¹ Существует переложение этого сочинения для двух фортепиано, сделанное К. Дебюсси. Переложение для исполнения на одном фортепиано (без ножной педали) выполнено и записано на CD-диск П. Анджевским: 2010 EMI Records Ltd/Virgin Classics.

² С Кунтшем Шуман начал заниматься игрой на фортепиано в 1817 году.

³ *Pedalier* – ножная клавиатура органа и педального фортепиано [5, с. 95].

⁴ Опус 60, идущий вслед за «Эскизами» – «Шесть фуг на имя ВАСН для органа или педального фортепиано». Очевидно, что Шумана в этот период привлекали не столько виртуозные, сколько полифонические жанры, тем более что ножная педаль инструмента открывала для этого новые возможности.

⁵ Так, например, этюды ор. 31 (1800) чешского композитора А. Рейхи *Etudes de transition et 2 fantasies* созданы для упражнений в модуляции.

Отличительной чертой романтических этюдов становятся яркая образность и характерные типы фактуры, определяющие выразительную природу сочинения. Иногда отдельные этюды-миниатюры входят в состав циклов вариаций – как у Шумана или Брамса, а иногда этюд перерастает в самостоятельную развернутую форму. Особую разновидность представляет собой программный этюд, раскрывающий поэтическое содержание произведения посредством использования разных типов фактур, нередко с элементами изобразительности. Традиция развития этюда как виртуозной пьесы выдающихся художественных достоинств была продолжена К. Дебюсси, С. Ляпуновым, С. Рахманиновым, А. Скрябиным, И. Стравинским, С. Прокофьевым, О. Мессианом, Д. Лигети, К.Ш. Сорабджи и многими другими композиторами XX века.

Внимание Шумана к жанру этюда в начале 1830-х годов видится отнюдь не случайным. В этот период он стремился овладеть всеми секретами фортепианной игры и познавал их, не только осваивая технические упражнения, но и сочиняя виртуозные пьесы, опираясь на выдающийся образец – капризы Паганини. Этюды-транскрипции, особенно это относится к ор.3, явились для Шумана пробным камнем: перенимая опыт, он учился и оттачивал мастерство. Ор.10 свидетельствует о том, что Шуман вышел на свою собственную дорогу – его этюды стали не просто самостоятельными, они обрели индивидуально неповторимые черты.

Транскрипция также ведет свою историю от простейших переложений XVI – XVII веков. Она представляет собой переработку музыкального произведения, намеренную его трансформацию, следующую оригиналу, или в определенной степени отходящую от него. Транскрипция может быть максимально приближенной к оригиналу, может явиться своеобразным сплавом стиля оригинала

и стиля транскриптора и, наконец, стиль транскриптора может преобладать над стилем оригинала. Так, Шуман в ор. 3 стремился точно воспроизвести особенности скрипичных пьес Паганини, но в ор. 10 изменил подход на более свободный, результатом чего явился сплав стилей. Лист сразу мыслил свои этюды по Паганини как масштабные концертные сочинения, причем, воплощенные с присутствием ему виртуозным размахом и оркестровыми красками. В данном случае можно считать, что стиль транскриптора доминирует над стилем оригинала.

Жанровая принадлежность транскрипций может быть разной. Большей частью транскрипция отражает образно-смысловые черты и жанр оригинала, хотя транскриптор может и корректировать их. Так, и Шуман, и Лист назвали свои транскрипции капризов этюдами, сделав акцент на виртуозной стороне.

Важно подчеркнуть, что в творчестве романтиков и транскрипция, и этюд становятся самостоятельными пьесами концертного склада. При этом инструмент трактуется исключительно как виртуозный с тенденцией выхода за пределы его возможностей, что отразилось, например, в названиях этюдов: Лист – «12 этюдов трансцендентного исполнения», Алькан – «Симфония» (ор. 39, №№ 4–7), «Концерт» (ор. 39, №№ 8–10), Ляпунов «12 трансцендентных этюдов», Сорабджи – «100 трансцендентных этюдов».

Трансформация этюда у Шумана, в результате которой образовался гибридный этюд и вариаций, воспринимается как вполне закономерная. Логичен и переход от этюдов-транскрипций к этюдам-вариациям. Работа над этюдами-транскрипциями принесла свои плоды, однако Шуману были необходимы дальнейшее развитие и большая степень творческой свободы, и этюды-вариации предоставляли такую возможность.

Шуман сочинял параллельно и завершил на рубеже 1834–1835 годов два

цикла: «Симфонические этюды» ор. 13 и «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» WoO 31⁶. Предпочтение в данной работе отдается «Этюдам на тему Бетховена» – менее известному циклу, который подготовил почву для создания одного из наиболее совершенных творений композитора – «Симфонических этюдов». Он опубликован сравнительно недавно и исполняется ограниченным кругом музыкантов, в то время как «Симфонические этюды» неоднократно анализировались многими исследователями и «обживались» пианистами-исполнителями в бесчисленном количестве интерпретаций. «Симфонические этюды» затрагиваются по мере необходимости – для сравнения двух опусов этюдов-вариаций, а также для того, чтобы показать смысл творческих новаций Шумана, подчеркнуть интенсивность его исканий.

Очень своеобразно складывается судьба этих опусов в исполнительских интерпретациях, причиной чему являются дополнительные номера, не включенные в окончательную версию «Симфонических этюдов», и наличие трех разных авторских вариантов «Этюдов на тему Бетховена». Так, некоторые пианисты играют только основные номера «Симфонических этюдов», в то время как другие исполняют и дополнительные, но выстраивают их каждый в своем порядке. Обращаясь же к «Этюдам на тему Бетховена», музыканты играют все этюды из всех трех вариантов, иногда просто подряд, но чаще переставляя их по-своему. В конечном итоге это придает всему целому совершенно разные смыслы. В качестве примеров таких разных подходов выбраны и кратко охарактеризованы несколько интерпретаций «Этюдов на тему Бетховена», принадлежащих известным современным пианистам. Знакомство с такими разными версиями интерпретации шумановских циклов

имеет целью привлечь внимание – особенно молодых исполнителей и будущих педагогов – к законам имманентной, внутренней логики музыкального произведения, на основе которой необходимо вырабатывать собственное стилевое чутье, учиться создавать художественно убедительные и разные интерпретации произведения, не закоснелые в своей мнимой «правильности». Два цикла этюдов-вариаций Шумана являются особенно благодарным материалом для этого.

В этюдах-вариациях Шуман подчиняет собственно виртуозные этюдные исполнительские задачи образному и смысловому развитию темы. При этом варьирование – иногда по-шумановски причудливо, но всегда художественно убедительно – связывает разнохарактерные этюды в целостную форму, обеспечивая непрерывность интонационно-тематического развития. Свободные вариации, окончательно сформировавшиеся в творчестве романтиков, у Шумана обретают совершенно неповторимый облик.

«Этюды на тему Бетховена» и «Симфонические этюды» Шуман сочинял в период с 1831 по 1835 годы. Дневниковая запись композитора свидетельствует о том, что оба они были завершены в окончательном виде в зимние месяцы 1834–1835 годов [16, с. 421]. Композитор работал над обоими сочинениями параллельно, делая разные их варианты, то добавляя, то исключая отдельные номера. Он стремился полностью раскрыть возможности темы, выявить эмоционально-личностное к ней отношение через трансформацию музыкального материала, и добиться – при максимальной контрастности вариаций – стройности формы, логики и рельефности драматургии.

«Этюды на тему Бетховена» соотносятся с «Симфоническими этюдами» примерно так же, как этюды опусов 3 и

⁶ В дальнейшем – «Этюды на тему Бетховена».

10. «Этюды на тему Бетховена» – серьезное масштабное сочинение, особенно впечатляющее в интерпретации выдающихся мастеров. Тем не менее, его можно рассматривать и как подготовительный этап к созданию еще более совершенного произведения.

«Симфонические этюды» ор. 13

Богатство творческого воображения композитора, выразившееся в различной яркости «Симфонических этюдов», оркестральности их фактуры, оригинальности способов развития и преобразования темы, делает это сочинение выдающимся образцом свободных, типично шумановских вариаций.

Вариационность – один из главных методов работы Шумана с музыкальным материалом, и этот метод применялся им очень своеобразно и разнообразно. Так, в двух первых вариациях «Симфонических этюдов» еще присутствует тема, хотя и в модифицированном виде, но в дальнейшем – уже прямо в третьем этюде – композитор настолько видоизменяет ее, что если бы не начальное проведение, сформировавшее определенную слуховую установку, слушатель не нашел бы в новой вариации ничего общего с исходным материалом.

Одним из способов вариационной разработки у Шумана является введение контрапункта к главной теме. Композитор создает исключительно яркий производный тематизм, который может вытеснять и замещать первую тему. Так происходит во второй вариации «Симфонических этюдов», где верхний голос – контрапункт к основной мелодии – занимает ведущее положение, а сама тема, «уходя в тень», проводится в басу. Далее в одном из дополнительных номеров (не включенных в окончательную редакцию) этот контрапункт становится единственной темой, а основная тема исчезает. Иногда в вариациях Шумана происходит разбиение основной темы на

отдельные мотивы, которые получают новое продолжение и развитие, тема же как завершенное целое перестает существовать. Однако характерность и интонационная выразительность ее отдельных фрагментов способствуют тому, что слушатель сохраняет ощущение тематического «поля».

Помимо включения вариаций, где основная тема завуалирована или не присутствует вовсе, Шуман в «Симфонических этюдах» вводит в качестве финальной вариации новую тему. Как известно, там использована тема романса Айвенго с хором из оперы Г. Маршнера «Храмовник и еврейка» (по роману «Айвенго» Вальтера Скотта). При этом композитор существенно изменил ее характер, придав ей торжественность и насытив воодушевляющей энергией. Кроме того, в отличие от «Этюд на тему Бетховена», в «Симфонических этюдах» наблюдается некоторое тональное разнообразие: VII этюд написан в E-dur, XI – в gis-moll, а заключительный – в Des-dur.

Постоянно возникающие тематические «ответвления», обилие нового материала – все эти способы преобразования музыкальной материи у Шумана направлены на то, чтобы выявить многообразие психологических состояний и переходов между ними, показать едва уловимые оттенки внутренней духовной жизни, передать средствами музыки этот своеобразный «поток сознания». И хотя этим термином принято обозначать художественные приемы литературных жанров XX столетия, можно ощутить признаки течения «внутреннего времени сознания как постоянного "дления"»⁷ и в сочинениях Шумана, которому удалось воплотить его уже в веке девятнадцатом.

Вариации открывают простор для воплощения творческих фантазий и выражения субъективного отношения ко всем превращениям темы. Композитор

⁷ Термин Анри Бергсона.

писал фон Фриккену по поводу «Симфонических этюдов»: «При варьировании объект хотя и должен все время прочно оставаться перед глазами, но стекло, через которое на него смотришь, должно быть всякий раз иного цвета, подобно стеклам, из которых составляются разноцветные окна; сквозь них местность кажется то розовой – будто в вечернем блеске, то золотой, как в солнечное утро и т.п. Я говорю здесь собственно о самом себе, так как за эти дни я написал вариации на Вашу тему, которые хочу назвать "патетическими", однако "патетическое", если оно там содержится, я попытался преломить сквозь разные цвета» [3, с. 393].

В «Симфонических этюдах» ор. 13 Шуман достиг гораздо более тонкого, чем раньше, понимания специфики фортепиано и его возможностей в передаче оркестровых тембров. Искусно используя весь потенциал инструмента, он обогатил его звучность новыми красками и разнообразными фактурными находками, напоминающими игру скрипок, виолончели, деревянных, медных духовых. Мастерски передавая специфические исполнительские приемы игры на них, он добился создания эффекта объемного звукового пространства – воздушного и, одновременно, наполненного – в тембровом, регистровом и динамическом планах. Эти композиторские находки, вкупе с масштабностью и цельностью драматургии цикла, действительно порождают ассоциации со значительным симфоническим полотном. Пленяет необыкновенная страстность, вдохновенность этой музыки – название «Патетические», упоминаемое Шуманом в письме, также вполне соответствовало бы характеру «Симфонических этюдов».

Преодоление «ученического» отношения к материалу, осуществленное уже в «Шести концертных этюдах для

фортепиано по каприсам Паганини» ор. 10, и выход за пределы узких инструментальных представлений способствовали становлению композиторского метода Шумана. Он научился выражать музыкальные идеи, принадлежащие другому композитору, собственным языком, сознательно направляя свою поистине беспредельную фантазию и используя новые средства выразительности, добытые в результате напряженных поисков.

«Симфонические этюды» Шуман считал одним из самых лучших своих произведений⁸, в котором он достиг необыкновенной полноты творческой самореализации. Но путь к этой вершине не был простым и ясным. О напряженных поисках Шуманом своего идеала свидетельствует то, что это сочинение сложилось не сразу. Как и «Этюды на тему Бетховена» оно имело несколько версий. Название опуса 13 – «Симфонических этюдов» – неоднократно менялось (хотя слово «этюды» из него не исчезало), вносились редакционные поправки, исключались и возвращались III и XI этюды. В посмертное издание 1873 года вошли также пять этюдов, опущенных автором уже в первом издании [1, с. 158]. Некоторые пианисты играют их подряд, целой серией, определяя им место примерно в середине цикла, как поступает С. Рихтер. Е. Кисин вкрапляет их между основными номерами, другие пианисты ограничиваются одним мажорным, как В. Софроницкий, или парой номеров, как М. Плетнев. Некоторые пианисты, склонные к «аутентичному» подходу, например, Йорг Демус или Андраш Шифф, исполняют все дополнительные этюды в конце, уже после отзвучавшего праздничного финала. До сих пор идут споры по поводу того, стоит ли включать в исполнение эти пять этюдов. Любителям музыки времен Шумана было затруднительно следить за бесконечными

⁸ Об этом он пишет в письме фон Фриккену [12, с. 227]. Не изменяет Шуман своей высокой оценки этого сочинения и несколько лет спустя (в 1837 году) в письме к И. Мошелесу [12, с. 283].

быстрыми образными переменами номеров. Думается, однако, что нынешний просвещенный слушатель способен оценить целостность и стройность формы этого известного до мелочей и любимого сочинения и в таком – дополненном – виде.

«Симфонические этюды» стоят в ряду наиболее популярных произведений композитора, не обойденных вниманием ни исполнителей, ни исследователей, в то время как другой – не менее интересный и масштабный цикл – только сравнительно недавно приобрел известность и постепенно входит в научный и концертный обиход [14, с. 53–56]; [9, с. 12–16]; [6, с. 171–180]; [7, с. 116–121]].

«Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена» WoO 31

В последней из имеющихся на сегодняшний день трех авторских версий этот цикл получил название «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Четвертая же, окончательная версия этого сочинения, о которой упоминается в дневнике Шумана, до сих пор так и не найдена.

При жизни композитора «Экзерсисы» не были опубликованы, хотя над ними Шуман трудился долго и напряженно, о чем свидетельствуют значительные переработки сочинения. Публикацию его осуществил Р. Мюнстер только в 1976 году [13]; в России этотopus стал известен благодаря Павлу Егорову – исполнителю и редактору многих шумановских сочинений [11]. Оба редактора дают к сборникам краткие предисловия, где говорится о трех известных автографах этого сочинения и порядке пьес в них. Исполнительские указания – темповые, динамические, артикуляционные, аппликатурные, педальные – присутствуют в тексте Шумана, однако

их не слишком много и проставлены они не систематично. Редакторы корректны и также «немногословны» в этом плане. Отметим, что по сравнению с редакцией Мюнстера, в редакции Егорова больше аппликатурных указаний.

Итак, Шуман рискнул обратиться к Бетховену, хотя, как видно из некоторых собственных замечаний композитора, он иногда сомневался в том, что идея использования бетховенской темы как основы для варьирования, удачна⁹. Возможно, поэтому Шуман трижды основательно переделывал цикл, меняя порядок, сочиняя новые номера и убирая прежние, включая вариации с новым тематическим материалом. Ни один из сохранившихся автографов этого сочинения, позже условно обозначенных издателями как *A* (содержит 11 этюдов), *B* (содержит 9 этюдов) и *C* (содержит 7 этюдов), как уже было сказано, не был опубликован при жизни композитора, за исключением № 5 из автографа *B*, который вошел в «Листки из альбома» op. 124 как пьеса № 2 под названием *Leides Ahnung*, что чаще всего переводится как «Горестное предчувствие».

В доступных исполнителям на сегодняшний день редакциях Р. Мюнстера и П. Егорова за основу взяты семь этюдов автографа *C* – последнего из обнаруженных вариантов сочинения. Из автографов *A* и *B* в эти издания вошли лишь те этюды, что не попали в окончательную шумановскую версию, а именно: *A6*, *A7*, *A10*, *A11*, *B4*, *B5*, *B7*, *B3*. В общей сложности получается 15 вариаций.

Некоторые исследователи видят в этом произведении Шумана продолжение традиции *hommage*¹⁰, сформировавшейся еще в эпоху барокко. Причем, для *hommage* принято было избирать «некие "знаковые" темы, несшие в себе

⁹ Шуман, делая запись в своем дневнике об окончании работы над этим сочинением, добавляет в скобках: «последнее – весьма нехорошая идея» [16, с. 421].

¹⁰*Hommage* [оммаж] – с франц. – феодальная церемония признания себя вассалом в Западной Европе, в переносном смысле – выражение почтения, уважения.

символическую нагрузку и хорошо известные публике» [7, с. 117]. В данном случае Шуман взял знаменитую тему *Allegretto* из второй части Седьмой симфонии Бетховена.

В цикле «Этюд на тему Бетховена» Шуман ограничивает себя рамками единой тональности и едиными для каждой вариации фактурными формулами, что свойственно ранним классическим вариационным циклам. Тем рельефнее становится контраст смысловой: образная сущность суровой, торжественной, героической темы Бетховена совершенно иначе трактуется Шуманом. Его вариации – это лирический отклик на тему Бетховена, романтическая рефлексия, музыкальный диалог с великим предшественником.

В сегодняшнем нашем представлении эта тема Бетховена нередко ассоциируется с траурной церемонией. Так уж сложилась традиция ее исполнения в подобных обстоятельствах. Во времена Шумана, однако, эта музыка производила другое впечатление. Так, шумановский Флорестан в «Письмах мечтателей» представляет себе в этом *Allegretto* картину торжественного шествия во время деревенского свадебного обряда, сопровождаемого звучанием органа и звоном колоколов [10, с. 224].

Allegretto из *A-dur*'ной симфонии ор. 92 по жанру, как известно, также является темой с вариациями. Предлагая свой опыт варьирования темы, Шуман напрямую сопоставляет его с бетховенским, демонстрируя при этом кардинально иной подход. Для Бетховена было важно утвердить героический пафос темы, выявить благородство, сдержанность и трагизм музыки посредством различных приемов работы с темой, раскрывающих ее потенциал. Шуман же не разрабатывает, а экспонирует тему, предлагая ее фактурные и ритмические варианты, стараясь передать тонкие нюансы настроений и эмоциональных состояний, делая своего рода образные

психологические зарисовки. Как отмечал М.С. Друскин, «Шуман не столько излагает события и факты в их объективной данности, сколько лирично, возбужденно рассказывает о них. И даже не само это событие, как бы действительно оно не излагалось, но внутреннее состояние рассказчика более всего волнует слушателя» [2, с. 40].

Шуман не указывает, на какую именно тему сочинены вариации, и не цитирует тему в начале, как это принято, а напротив – вуалирует ее. Со всей очевидностью тема «проявляется» уже по мере развития цикла. Возможно, такое «избегание» темы вызвано тем, что пиетет по отношению к классику сковывал его композиторскую инициативу: чеканная, гениальная в своей лаконичной суровости тема Бетховена слишком ко многому обязывала молодого автора. Кроме того, Шуман использует не только эту тему: в третьем автографе *C* последняя 7-я вариация (новая – сочиненная для этой редакции) включает в себя кварто-квинтовые мотивы темы главной партии I части Девятой симфонии Бетховена, а также измененную тему из первой части Седьмой симфонии (такты 9–10). Вариация 9 из раннего автографа *A* имеет подзаголовок *Idee aus Beethoven* и напоминает начало второй части Шестой симфонии – «Сцену у ручья», данную, впрочем, в совершенно другом, можно сказать, противоположном эмоциональном ключе. В довершение всего, композитор в разных вариациях выводит на первый план разные пласты многослойного бетховенского *Allegretto*. Эта многоплановость приоткрывает соответствующие возможности и перед исполнителем, словно бы приглашая его подключиться к музыкальному полилогу.

Для настройки и подготовки слушателя Шуман выбирает оригинальный вариант: вместо темы он дает только знаменитый многозначительный «повисающий» (на протяжении двух тактов) *a-moll*'ный квартсекстаккорд, с которого

Бетховен начинает свое Allegretto. Получается что-то наподобие краткого эпиграфа, «намека-отсылки». Однако Р. Мюнстер, первым опубликовавший этот опус, не удовлетворился решением Шумана и привел тему, оговорив, правда, что она дана не для исполнения, а лишь для напоминания. Тем не менее, многие из исполнителей стали играть бетховенскую тему в начале¹¹, а порядок вариаций устанавливать по собственному усмотрению, что, в конечном счете, приводит к выстраиванию каждый раз новой драматургии всего цикла.

Вариативность на уровне структуры, появившаяся благодаря существованию нескольких авторских версий «Этюд на тему Бетховена», не является чем-то исключительным для Шумана. Повидимому, она в принципе допускалась им, хотя, судя по некоторым замечаниям, специально он к ней не стремился. Так, в «Карнавале» ор. 9 также нередко делались купюры, причем, с ведома композитора. Зная о практике сокращения ряда номеров при исполнении «Карнавала», он советует Кларе, что в тех случаях, когда публика не готова к восприятию такого большого сочинения, где «все время одна пьеса переходит в другую» [12, с. 482], лучше выбрать для исполнения «Фантастические пьесы», как более привычные.

Сугубо романтическая трактовка материала – это первое и главное впечатление, которое складывается от «Этюд на тему Бетховена». Происходящие в музыке события даны через призму переживаний героя, а его чувства обострены и пронзительны. Бетховенские же вариации, по сравнению с шумановскими, несмотря на их сдержанную экспрессивность и трагичность, содержат элемент объективности и даже некоторой отстраненности.

По сравнению с «Симфоническими этюдами», «Этюды на тему Бетховена» более единообразны по своим образно-эмоциональным характеристикам и композиционным приемам. Отчасти такое впечатление складывается потому, что все представленные в известных двух редакциях номера выдержаны строго в а-moll. Отсутствует даже привычный для классических вариационных циклов номер в параллельной, в данном случае мажорной тональности, что еще усиливает лирико-элегический настрой всего цикла. Кроме этого, в «Этюдах на тему Бетховена» большая часть номеров – это 16-тактовый период (иногда несколько расширенный), не включающий в себя никакого нового материала, в отличие от «Симфонических этюдов», где некоторые из вариаций содержат контрастную среднюю часть или состоят из разных по характеру и фактуре эпизодов. И тогда их масштабы расширяются – особенно это относится к финалу «Симфонических этюдов».

Довольно ощутимы различия между двумя циклами этюдов-вариаций и в отношении гармонического и модуляционного плана номеров. В «Симфонических этюдах» он богаче и разнообразнее. То же самое можно сказать и о ритмическом рисунке. В «Этюдах на тему Бетховена» композитор использует единые для каждого этюда ритмоформулы, не пытаясь их усложнить или насытить музыкой элементами своей характерной «ритмической полифонии», когда прихотливость и многообразие ритмических рисунков в разных слоях фактуры сглаживает границы такта и утверждает независимость течения музыки от законов акцентной ритмики.

Если сравнивать «фактурные одежды» «Этюд на тему Бетховена» и «Симфонических этюдов», можно

¹¹ В большинстве случаев при этом используется переложение Ф. Листа; существует также вариант А. Диабелли, который первым сделал фортепианное переложение.

обнаружить, что и здесь присутствуют подобные отличия. Они видны даже при первом беглом взгляде на нотный текст. «Этюды на тему Бетховена», принадле-

жащие Шуману, нередко напоминают по фактуре и техническим формулам номера из бетховенских вариационных циклов, таких, например, как 32 вариации с-moll.

Пример 1. Шуман. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация С2¹². Такты 1–8.

Этим они отличаются и от обоих опусов – «Этюд по Паганини» и «Симфонических этюдов», в которых фактура типично шумановская – многоплановая, детализированная, полифоничная. В «Этюдах на тему Бетховена» фактурные формулы простые и единообразные, типично классические и типично этюдные

– построенные на основе гамм, арпеджио и фигураций, несложных по ритму и мелодике. Возможно, поэтому в названии фигурирует наименование «Экзерсисы».

Правда, встречаются и номера более изысканные, похожие на сложную и богатую оттенками интонационную ткань этюда ор. 10, № 2.

Пример 2. Шуман. «Шесть концертных этюдов по Каприсам Паганини» ор. 10, № 2¹³. Такты 19–23.

¹² Нотные примеры из этого шумановского цикла приводятся по изданию Р. Мюнстера [13].

¹³ Schumann R. Klavier-werke. Zweiter band. № 9–13 / hg. von C. Schumann. Breitkopf & Härtel. Leipzig und Brüssel.

Пример 3. Шуман. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация A11. Такты 1-4.

Legato teneramente

A 11.

Некоторые фактурные находки из бетховенского цикла показались Шуману столь привлекательными, что были

перенесены в «Симфонические этюды» практически без изменений.

Пример 4. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация C3. Такты 1-4.

f

3.

Пример 5. Шуман. «Симфонические этюды» ор. 13¹⁴. Этюд № 6. Такты 1-4.

Agitato (M.M. ♩ = 60)

con gran bravura

f

3.

¹⁴ Schumann R. Klavier-werke. Zweiter band. № 9-13. / hg. von C. Schumann. Breitkopf & Härtel. Leipzig und Brüssel.

После всего сказанного может показаться, что «Этюды на тему Бетховена» во многих отношениях уступают «Симфоническим этюдам». Однако это впечатление не отражает сути дела. Думается, в «Этюдах на тему Бетховена» Шуман сам устанавливает для себя определенные границы, свидетельствующие о его стилистическом чутье и о стремлении строить диалог с Бетховеном на его же языке – придерживаясь классических приемов в отношении формы и фактуры. Вызывает восхищение способность Шумана воплотить с помощью этих стандартных формул совершенно новые романтические оттенки чувства, придать им глубоко экспрессивный смысл.

Выстраивая цикл, музыканты приходят к концепциям, которые нередко находятся на противоположных смысловых полюсах. Такими, абсолютно различными во всем, предстают две выдающиеся интерпретации этого шумановского сочинения, принадлежащие Паулю Бадура-Шкоде и Николаю Петрову.

П. Бадура-Шкода первым исполнил «Этюды на тему Бетховена», осуществив запись диска спустя год после публикации сочинения в 1977 году¹⁵. Выдающийся австрийский музыкант – пианист, редактор, музыковед – Бадура-Шкода представил очень цельную, органичную трактовку, проведя единую драматургическую линию от первого до последнего такта. Основной замысел состоит в том, что сочинение в целом понимается им как романтическое переживание, при этом вариации даны в такой последовательности, что развитие идет от глубоко

печальных, даже скорбных настроений к более настойчивым и моторно-активным образам, завершаясь энергичным, победительным финалом. Это стало возможным потому, что в отличие от всех остальных пианистов, заканчивающих «Этюды на тему Бетховена» вариацией ВЗ, исполняемой к тому же неспешно, задумчиво, тихо, что придает музыке оттенок уныния и даже безнадежности, Бадура-Шкода исполняет в конце вариацию СЗ – начинающуюся, как и остальные, в ля миноре, но единственную из всех оканчивающуюся в одноименном мажоре. Тем самым он меняет всю смысловую направленность произведения, мысля этот цикл как жизнеутверждающий, – последний A-dur'ный аккорд «освещает» все сочинение иным светом, словно представляя дальнейшую жизнь как долгий путь, полный надежд и чаяний. Особый смысл видится в том, что именно эта вариация является «двойником» этюда № 6 из «Симфонических этюдов». Таким образом, пианист связывает эти два цикла, над которыми Шуман работал одновременно, невидимой нитью.

Порядок вариаций у Бадура-Шкоды следующий: ТЕМА, С1, С2, С4, В7, С5, С6, А6, А7, А11, В4, В5, В3, В10, С7, С3. После темы, исполненной в умеренном темпе¹⁶, в строгой манере, с точным соблюдением артикуляционных обозначений, определяющих ее характер, далее он идет от вариации к вариации, играя их в очень сдержанных темпах. Каждый этюд воспринимается как яркий самостоятельный образ и в то же время находится в общем смысловом ряду, раскрывая

¹⁵ Автор выражает глубокую благодарность профессору Санкт-Петербургской консерватории П.Г. Егорову за возможность ознакомиться с записью на этом диске (Kochtreasure 3-1627-2), подаренным ему самим исполнителем.

¹⁶ Пианисты большей частью играют тему в привычном, достаточно сдержанном темпе. А вот Г. фон Караян изменил свое отношение к бетховенской теме Allegretto с течением времени. В ранних записях симфонии (1941, 1959 годы) он играет ее на 2/4, а в более поздних (1976–1979 и, особенно, 1983–1984 годов) – фактически alla breve, на «Раз». Тем самым он придает теме гораздо более текучий, даже легатный характер, отказываясь от маркированной «поступи» восьмых.

все новые стороны характера лирического героя. Яркая исполнительская эмоция, благородство и красота звука, наполненность каждой интонации – не только в теме, но и в фигурациях, имеющих у Шумана, несмотря на относительную простоту рисунка, свой богатый мелодический рельеф, оставляют незабываемое впечатление.

Запись, принадлежащая Николаю Петрову¹⁷, впервые исполнившему это сочинение в Москве, поражает своим драматическим накалом и, наряду с этим, отображением тонких психологических нюансов и душевных состояний, что достигается с помощью разнообразных тембровых красок и тончайших *pp*. Более чем какая-либо другая интерпретация, она запоминается отточенностью и виртуозностью пианизма, стремительностью темпов, точно выверенной – довольно скупой – педализацией, которая дает возможность расслышать все детали фразировки и артикуляции, и, в то же время, не исключает легкой педальной окрашенности фактуры в лирических моментах.

Основываясь на принципе контрастности, он смело «перекраивает» цикл, выстраивая такой порядок: ТЕМА, C1, C2, C3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3, ТЕМА. Тема Allegretto звучит дважды, обрамляя цикл. Оправдано ли такое отступление от намерений композитора? Трудно сказать однозначно, однако художественная убедительность трактовки в целом заставляет согласиться с пианистом и в этом отношении.

Тема исполняется мужественно и четко, с подчеркиванием шага восьмых. Динамический контраст между нею и первой вариацией очень резкий – вариация буквально ошеломляет внезапным «крупным» *F*, силой чувства, стремительностью темпа, сразу утверждая приподнятый романтический тон исполнения. Некоторая «пафосность» трактовки Н. Петрова не мешает ей быть предельно искренней. Его исполнение отличается открытой эмоциональностью, «проживанием» каждого звучащего мгновения. Особенно выделяется своей горестной интонацией вариация A7, которая имеет обозначение *Idee aus Beethoven*.

Пример 6. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация A7. Такты 1–4.

Idee aus Beethoven

A 7.

Ped. *

¹⁷ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixl3ABMmCv8&index=76&list=PLk4UXIKttuXbj6wpazteGh87cpI4aFGEE>.

В этой вариации о теме Allegretto напоминает, в основном, гармоническая структура. Шестнадцатые в средних голосах почти точно воспроизводят фигуры, которые во второй части Шестой симфонии Бетховена ассоциируются с образом журчащего ручья на фоне благой, умиротворенной природы. Шуман наполняет «песнь ручья» грустью и безысходностью. Особенно выразительны первые доли четных тактов с их понижающей секундовой интонацией, где мелодическая восьмая, не поддержанная фигурацией, словно бы на миг повисает в нерешительности. Композитор подчеркивает значимость каждой из этих восьмых с помощью подводящего к ним небольшого crescendo. Н. Петров играет так проникновенно, что образ этой ва-

риации становится одним из самых запоминающихся, несмотря на то, что она не поражает ни скорыми темпами, ни яркими динамическими эффектами.

Отличается от интерпретаций других пианистов и его исполнение этюда С7, которым оканчивается наиболее поздний автограф, подводя итог всем предшествовавшим событиям. Включение Шуманом в этот этюд темы из Девятой симфонии сообщает ему дополнительное символическое значение. И хотя пианисты не ставят его в завершение цикла, он, тем не менее, фокусирует в себе ключевые моменты трактовки всего сочинения и, в зависимости от концепции исполнителя, то наполняет его энергией сопротивления, то, наоборот, примиряет с происходящим.

Пример 7. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация С7. Такты 1–4.

Этот этюд исполнители чаще играют лирично и сосредоточенно, выбирая спокойный темп, негромкую звучность и подчеркивая преимущественно тему в среднем голосе. При этом волевые бетховенские кварто-квинтовые возгласы произносятся как второстепенный элемент, дополняющий основной материал. Н. Петров играет ее драматично, страстно, в живом темпе и динамике *F*, выводя на первый план именно кварто-квинтовые мотивы. Все это напоминает слушателю о флорестановских чертах

натуры Шумана, проявившихся в интерпретации Н. Петрова во всей полноте.

Его прочувствованное, по-музыкантски мудрое, и в то же время необычайно виртуозное исполнение поднимает сочинение на совершенно другой уровень. Если некоторые другие интерпретации наводят на мысль о том, что «Этюды на тему Бетховена» – это подготовительный этап на пути к «Симфоническим этюдам», то исполнение Н. Петрова убеждает в том, что его мож-

но смело отнести к выдающимся творениям Шумана.

Петер Франкл¹⁸ также дает свой порядок следования этюдов, а именно: *C1, C2, C3, A6, C4, A10, B7, C5, B5, C6, A7, C7, B4, A11, B3*. Он не играет тему ни в начале, ни в конце и придерживается, в основном, умеренных темпов, за исключением тех вариаций, где автором указан темп *Presto*. Стилистически убедительная интерпретация П. Франкла выводит на первый план эссеистические черты музыки Шумана – мечтательность, душевную чуткость, мягкость.

Его педализация довольно густа, что не мешает музыкальной ткани быть прослушанной и прозрачной. Мягкое туше, чувство меры, внимание ко всем деталям фактуры, отсутствие бьющих на внешний эффект приемов позволяют выявить эстетические настроения пьесы цикла. Так, одна из красивейших вариаций – *B4*, с трепетными синкопами, словно говорящими о внутренней неуверенности и сомнениях, приобретает в исполнении П. Франкла особую психологическую достоверность, чему способ-

ствуют его тонкое агогическое чутье и деликатная динамика.

Эрик Ле Саж¹⁹ играет «Этюды на тему Бетховена» ясно, сдержанно, предпочитая очень спокойные темпы везде, где это допустимо. Туше его полновесно, звук опертый и округлый, педализация достаточно густая, в динамике преобладают *mf, f*, хотя за пределы одного *f*, в отличие от Н. Петрова, он не выходит. К поиску каких-то особых тембров пианист не склонен, как не ищет и необычных психологических оттенков. В начале цикла Ле Саж исполняет тему, затем играет все вариации подряд в том порядке, в каком они даны в редакциях Р. Мюнстера и П. Егорова, не стремясь за счет новой компоновки цикла переосмыслить его драматургию. Пожалуй, о его исполнении можно сказать, что оно точное, объективно передающее текст сочинения, пианистически качественное. Этой интерпретации шумановского сочинения не свойственна повышенная экспрессивность, скорее ее можно назвать уравновешенной.

Пример 8. «Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена». Вариация *B4*. Такты 1–4.



¹⁸ Британский пианист венгерского происхождения, родился в 1935 году. Учился у А. Хернади, З. Кодая, Л. Вайнера. Исполнил все фортепианные сочинения Шумана. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/47306>.

¹⁹ Французский пианист, родился в 1964 году. Окончил Парижскую консерваторию, совершенствовался в Лондонской консерватории под руководством выдающего педагога-музыканта Марии Курчо. Победитель конкурса им. Шумана 1989 года, записал все его фортепианные сочинения. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/47306>.

В исполнении Сиприана Кацариса²⁰ заметно стремление создать оригинальную трактовку не за счет изменения порядка вариаций в цикле, а за счет выявления своеобразия каждой из них. Только единожды он переставляет местами вариации автографа С, играя после первой сразу четвертую вариацию, а затем возвращаясь к порядку редакторских версий. Вероятно, она вынесена вперед потому, что в ней впервые ясно слышна тема, хотя, в отличие от П. Франкла, в начале цикла он играет и тему (в переложении Листа). С. Кацарис стремится придать каждому отдельному номеру неповторимую краску и настроение, подчеркивая темповые, динамические контрасты между этюдами, противопоставляя педальную и беспедальную звучности. При этом характеры и образы отдельных этюдов остаются неизменными от начала до конца. Они воспринимаются не как процесс переживания музыки, а как картины, живущие в пространственном измерении. В его отношении к тексту и исполнению ощущаются признаки композиторской, в хорошем смысле слова, игры, когда музыканту важнее «что», нежели «как». Его внимание больше привлекают архитектоника и структурные особенности цикла, именно за счет внимания к этим сторонам композиции он и выстраивает драматургию целого. Отчетливость пальцевой дикции, звук, обладающий суховатым блеском, стремительные темпы – наряду с подчеркнуто замедленным движением в ряде вариаций – демонстрируют его пианистическое мастерство и исполнительскую свободу в подаче материала. Шуман предстает в этой интерпретации не романтиком и мечтателем, но рационально мыслящим творцом, не склонным отрываться от реалий окружающей жизни.

В зависимости от того, какой порядок этюдов-вариаций избирают исполнители в бетховенском цикле и какие стороны его образной структуры мыслят в качестве основных, это сочинение поворачивается разными гранями, демонстрируя удивительную многоликость. Принципиально не отрицая вариантность в компоновке цикла, Шуман словно бы перекидывает мостик к эпохе постмодерна и явлению гипертекста как способу организации целого, при котором элементы его структуры даны не в линейной последовательности, а нелинейно, представляя собой систему вероятных, потенциальных переходов и связей между ними.

Шуман осознавал, что его способ сочинять, импровизируя за фортепиано, эта спонтанность творческого процесса могут входить в естественное противоречие с необходимостью более конструктивного подхода к форме и композиции. В «Жизненных правилах для музыкантов» он писал: «Если небо одарило тебя живой фантазией, то в часы уединения ты будешь, как зачарованный, сидеть за инструментом, пытаясь в гармониях излить свое внутреннее я, и тем таинственнее ты будешь чувствовать себя как бы вовлеченным в магический круг, чем менее ясным будет для тебя еще в это время царство гармонии. Это самые счастливые часы юности. Берегись, однако, слишком часто отдаваться влечению таланта, который соблазняет тебя тратить силы и время на создание как бы призрачных образов» [10, Т. II-Б, с. 181].

Сочинение этюдов-транскрипций по каприсам Паганини и этюдов-вариаций на тему Бетховена были для Шумана своего рода школой, где конгниальный ученик, стремясь к «овладению формой» и «силе ясного воплощения» [10, Т. II-Б, с. 181], сам создавал себе

²⁰ Французский пианист и композитор кипрского происхождения, родился в 1951 году. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/47306>.

условия для формирования и развития. Ограничивая себя определенными нормами, заданными оригиналом, относясь к себе с возможной строгостью, не жалея усилий на переделку и совершенствование, Шуман вышел на новые рубежи, создав одно из выдающихся произведений – «Симфонические этюды». Однако «Этюды по Каприсам Паганини» и «Этюды на тему Бетховена» – это не просто пройденные этапы, но важнейшие вехи на его творческом пути, и красота их ни-

сколько не меркнет от того, что они предварили появление шедевров.

Музыкальное общение с гениями на их языке многому научило композитора. Отдавая должное своим «учителям» и справедливо оценивая свои достижения, он признавал: «Если всегда похвально с любовью вобрать в себя мысли человека, достигшего более высокой ступени, их переработать и после этого снова вынести наружу, то я, пожалуй, имею право претендовать на <...> похвалу» [10, Т. I, с. 301].

Литература:

1. Воспоминания о Роберте Шумане [Текст] / сост., коммент. и предисл. О.В. Лосевой ; пер. А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. – Москва : Композитор ; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 556 с. : нот., илл.
2. Друскин, М. Творческий метод Шумана [Текст] / М. Друскин // История и современность : сб. науч. тр. – Ленинград, 1960. – С. 36–48.
3. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества [Текст] / Д.В. Житомирский. – Москва : Музыка, 1964. – 880 с.
4. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества [Текст] / Д.В. Житомирский. – новое, переработанное издание. – Москва : Композитор ; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 376 с.
5. Крунтяева, Т. Словарь иностранных музыкальных терминов [Текст] / Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель. – изд. 5-е. – Ленинград : Музыка, 1985. – 142 с.
6. Максимов, Е.И. Роберт Шуман и фортепианные вариации [Текст] / Е.И. Максимов // Музыкальная академия, 2008. – № 3. – С. 171–180.
7. Максимов, Е.И. Традиция *hompage* в вариациях Шумана [Текст] / Е.И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 12 (38) в 3-х ч. Ч. II. – С. 116–121.
8. Сайгушкина, О.П. *Capricci* Паганини в транскрипциях Шумана и Листа [Текст] / О.П. Сайгушкина // Искусствознание: теория, история, практика. – 2013. – № 1 (05). – С. 48–62.
9. Хоменя, А.А. Р. Шуман. Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена: от технического упражнения – к художественному открытию [Текст] / А.А. Хоменя // Музыка и время. – 2009. – № 10. – С. 12–16.
10. Шуман, Р. О музыке и музыкантах [Текст] : в 3-х т. / Р. Шуман. – Москва : Музыка, 1975. – Т. I. – 407 с. ; Т. II–Б. – 294 с.
11. Шуман, Р. Вариации для фортепиано [Текст] / Р. Шуман ; под ред. П. Егорова. – Москва : Музыка, 1985. – 71 с.
12. Шуман, Р. Письма (1817–1840) [Текст] : в 2-х т. / Р. Шуман ; [сост., текстолог. ред., вступ. статья, коммент., указатели Д.В. Житомирского]. – Институт истории искусств МК СССР. – Москва, 1970. Т. I. – 719 с. : илл., портр.
13. Шуман, Р. Экзерсисы. Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена. Исполняют Петер Франкл, Эрик Ле Саж, Сиприан Кацарис. [Electronic resource]. – URL:<http://classic-online.ru/ru/production/47306>.

14. Münster, R. Exercises. Etüden in form freier variationen über ein thema von Beethoven. Nach den Autografen herausgegeben [Text] / R. Münster. – München : G. Henle Verlag, 1976. – 16 с.
15. Münster, R. Die Beethoven-Etüden vor Robert Schumann. Aus Anlaß ihrer Erstausgabe [Text] / R. Münster. // Die Musikforschung. – 1978. – H. 1. – S. 53–56.
16. Schumann, R. Klavierwerke. Zweiter band [Text] / R. Schumann ; hg. von C. Schumann. – Breitkopf & Härtel. – Leipzig und Brüssel. – № 9–13.
17. Schumann, R. Tagebücher [Text] : in 2B. / R. Schumann. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik. – Bd. I. – 1827–1838. – 565 p.
18. Petrov, N. Performs Schumann and Beethoven-Schumann [Electronic resource]. – URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Ixl3ABMmCv8&index=76&list=PLk4UXIKttuXbj6wpazteGh87cpl4aFGEE>.

References:

1. Vospominaniya o Roberte SHumane [Tekst] / sost., komment. i predisl. O.V. Losevoj ; per. A.V. Mihajlova i O.V. Losevoj. – Moskva : Kompozitor ; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, 2000. – 556 s. : not., ill.
2. Druskin, M. Tvorcheskij metod SHumana [Tekst] / M. Druskin // Istoriya i sovremenost' : sb. nauch. tr. – Leningrad, 1960. – S. 36–48.
3. ZHitomirskij, D.V. Robert SHuman. Oчерk zhizni i tvorchestva [Tekst] / D.V. ZHitomirskij. – Moskva : Muzyka, 1964. – 880 с.
4. ZHitomirskij, D.V. Robert SHuman. Oчерk zhizni i tvorchestva [Tekst] / D.V. ZHitomirskij. – novoe, pererabotannoe izdanie. – Moskva : Kompozitor ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, 2000. – 376 s.
5. Kruntyaeva, T. Slovar' inostrannyh muzykal'nyh terminov [Tekst] / T. Kruntyaeva, N. Molokova, A. Stupel'. – izd. 5-e. – Leningrad : Muzyka, 1985. – 142 s.
6. Maksimov, E.I. Robert SHuman i fortepiannye variacii [Tekst] / E.I. Maksimov // Muzykal'naya akademiya, 2008. – № 3. – S. 171–180.
7. Maksimov, E.I. Tradiciya hommage v variaciyah SHumana [Tekst] / E.I. Maksimov // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov : Gramota, 2013. – № 12 (38) v 3-h ch. CH. II. – S. 116–121.
8. Sajgushkina, O.P. Capricci Paganini v transkripciyah SHumana i Lista [Tekst] / O.P. Sajgushkina // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2013. – № 1 (05). – S.48–62.
9. Homenya, A.A. R. SHuman. EHkzersisy. EHtyudy v forme svobodnyh variacij na temu Bethovena: ot tekhnicheskogo uprazhneniya – k hudozhestvennomu otkrytiyu [Tekst] / A.A. Homenya // Muzyka i vremya. – 2009. – № 10. – S. 12–16.
10. SHuman, R. O muzyke i muzykantah [Tekst] : v 3-h t. / R. SHuman. – Moskva : Muzyka, 1975. – T. I. – 407 s. ; T. II–B. – 294 s.
11. SHuman, R. Variacii dlya fortepiano [Tekst] / R. SHuman ; pod red. P. Egorova. – Moskva : Muzyka, 1985. – 71 s.
12. SHuman, R. Pis'ma (1817–1840) [Tekst] : v 2-h t. / R. SHuman ; [sost., tekstolog. red., vstup. stat'ya, komment., ukazateli D.V. ZHitomirskogo]. – Institut istorii iskusstv MK SSSR. – Moskva, 1970. T. I. – 719 s. : ill., portr.
13. SHuman, R. EHkzersisy. EHtyudy v forme svobodnyh variacij na temu Bethovena. Ispolnyayut Peter Frankl, EHrik Le Sazh, Siprian Kacarlis. [Electronic resource]. – URL:<http://classic-online.ru/ru/production/47306>.

14. Münster, R. Exercises. Etüden in form freier variationen über ein thema von Beethoven. Nach den Autografen herausgegeben [Text] / R. Münster. – München : G. Henle Verlag, 1976. – 16 с.
15. Münster, R. Die Beethoven-Etüden vor Robert Schumann. Aus Anlaß ihrer Erstausgabe [Text] / R. Münster. // Die Musikforschung. – 1978. – H. 1. – S. 53–56.
16. Schumann, R. Klavier-werke. Zweiter band [Text] / R. Schumann ; hg. von C. Schumann. – Breitkopf & Härtel. – Leipzig und Brüssel. – № 9–13.
17. Schumann, R. Tagebücher [Text] : in 2B. / R. Schumann. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik. – Bd. I. – 1827–1838. – 565 p.
18. Petrov, N. Performs Schumann and Beethoven-Schumann [Electronic resource]. – URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Ixl3ABMmCv8&index=76&list=PLk4UXIKttuXbj6wpazteGh87cpI4aFGEE>.

УДК 7.071.1

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
г. Челябинск, Россия
E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

ТАНГОВЫЙ МИР АСТОРА ПЬЯЦОЛЛЫ

Аннотация. Предметом анализа данной статьи явился инструментальный цикл Астора Пьяцоллы «Времена года». Жанр танго представляется как феномен, проявляющийся на гармоническом, интонационном и композиционном уровнях цикла.

Ключевые слова: «новое танго»; танговость; тембровые вариации; аргентинская манера исполнения; чистые тембры.

Sekretova Larisa Adolfovna,
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

TANGOVY WORLD OF ASTOR PIAZZOLLA

Annotation. A subject of the analysis of this article was the tool cycle of Astor Piazzolla "Seasons". The genre of a tango is represented as the phenomenon which is shown at the harmonic, intonational and composite levels of a cycle.

Keywords: A new tango; tangovost; timbre variations; Argentina manner of performance; clean timbres.

Тема «Времен года» всегда была популярна в различных видах искусства. История музыки знает четыре общеизвестные интерпретации данной темы, претворенные в различных жанрах: концерт А. Вивальди (1723), оратория Й. Гайдна, (1801), фортепианный цикл П. Чайковского (1876), балет А. Глазунова (1895). Как правило, смена времен года раскрывается композиторами в двух аспектах: как отображение природы и её изменений, связанных со сменой сезонов; и с философским подтекстом, указывающим на четыре периода жизни человека: детство – юность – зрелость – старость, которые движутся по кругу

идентично временам года, отображая неиссякаемую вереницу жизни.

При знакомстве с циклом «Времена года» А. Пьяцоллы угадываются некоторые исторические параллели с другими произведениями, имеющими аналогичные названия, которые здесь проявляются как своего рода генетический код. Безусловно, источником подобного генезиса можно в первую очередь назвать цикл А. Вивальди «Времена года». Имеется некая общность в трактовке: воплощение аналогии цикличности человеческой жизни и природы.

Любопытна параллель с другим знаменитым циклом «Времена года» –

П. Чайковского, выраженная, однако, более опосредованно. Подобно П. Чайковскому, аргентинский композитор ставит в центр внимания цикла своеобразный музыкальный дневник, запечатлевший дорогие его сердцу эпизоды жизни, встречи и картины латиноамериканской природы, выраженные через язык и ритмы искромётного танго. Необходимо отметить, что в большинстве пьес цикла, написанных в стиле так называемого «нового танго», можно встретить самые различные виды композиторской техники.

Оригинальное название цикла на испанском языке звучит как Cuatro Estaciones Porteñas, или «Четыре времени года в Буэнос-Айресе». К простому обозначению сезонов композитор добавляет специфическое – Porteño, указывая на жителей прибрежных, иначе говоря, портовых окраин Буэнос-Айреса:

1. Verano Porteño – «Буэнос-Айрес, Лето» (1965);
2. Otoño Porteño – «Буэнос-Айрес, Осень» (1969);
3. Primavera Porteño – «Буэнос-Айрес, Весна» (1971);
4. Invierno Porteño – «Буэнос-Айрес, Зима» (1970).

В силу особенностей Южного полушария, автор предлагает исполнять произведение, начиная с композиции «Осень в Буэнос-Айресе», затем – «Зиму», «Весну» и заканчивать «Летом» – самой яркой пьесой цикла.

Произведение написано для струнного квинтета, включая бандонеон как солирующий инструмент. Существуют разного рода транскрипции, переложения любившегося цикла. Одним из самых известных является переложение отечественного композитора Л. Десятникова, сделанное в 1996–1998 годах как свободная скрипичная транскрипция в сопровождении струнного оркестра, с наиболее выраженным цитированием тем из «Времен года» А. Вивальди.

Обратимся к анализу частей цикла.

«Осень в Буэнос-Айресе» – композиция, от которой веет тайной, загадкой. Это интрига, очаровывающая своей элегантно-адресованной слушателю. В произведении развиваются две темы:

A – B – A1 – A2 – B1 – A3 – A4 – A5
a – a – a – d – d – d – fis – a

Небезынтересно отметить, что в данном произведении представлена контрастно-составная форма, уходящая корнями в традиционную куплетную форму песенно-танцевального танго, основанную на принципе «припев–запев».

Раздел А – основная тема с чёткой поступью в басу отображает твердую решительность. Данный остигатный ход продолжает олицетворять решительность и смелость свершений, являясь базисом для дальнейшего варьирования гармонической формулы t-t6-II-D7-t.

Раздел В – контрастно-дополняющая часть импровизационного характера, далее раскрывающая значительный потенциал духовной активности. Композитор использует соло бандонеона с его тембровой мягкостью и одновременно – драматизмом художественного высказывания на приглушённом фоне остальных инструментов.

В темповом отношении разделы противоположны друг другу. Раздел А – весьма подвижный, напоминающий о танцевальной природе жанра. Раздел В – в медленном темпе, с речитативной мелодикой, основанной на нисходящих и восходящих томных полутоновых интонациях.

Предпоследнее проведение основной темы раздела А4 содержит неожиданный сдвиг в тональность fis-moll. Сочетание диатоники и хроматики, тенденция к главенству функциональной гармонии, характерная певучая гармоническая фигурация – все это атрибуты гармонического языка романтиков и импрессионистов.

Связь между разделами осуществляется плавной мелодической модуляцией – как в переходе от A1 к A2, (от a-moll к d-moll) или путём оstinатного по-

вторения новой гармонии, которая перестаёт быть диссонантной и демонстрирует новую тональность (d-moll – fismoll) (пример 1).

Пример 1

Композитор стремится к постоянным вариационным изменениям, а также перегармонизации тематического материала. Преобразование темы осуществляется посредством смены тональностей, модификацией интонационной сферы, тембровыми вариациями. Музыкальный материал настолько крепко «спаян» ритмически и гармонически, что свободно перемещается от одного инструмента к другому без каких-либо существенных изменений.

Отклонения внутри построений основаны на полном функциональном обороте, типа s6-D7-s и затрагивают звенья хроматических секвенций родственных тональностей, где многие аккорды образованы путём вкрапления в них неаккордовых или побочных тонов. Налицо использование блюзового ритма «шафл» – одного из разновидностей свинговой пульсации, выраженного в подчеркивании неударных слабых долей такта.

Мелодия верхнего голоса «диктует» формообразование аккорда, отсюда появляются «терпкие и острые» созвучия кварто-квинтовой структуры, аккорды с побочными тонами, добавленными секундами, квартами, столь характерные для стиля Пьяццоллы. В данной пьесе, равно как и в последующих («Зима», «Лето»), композитор выписывает каденции солиста с пометкой *ad lilitum*. Таким

образом, давая музыкантам право обращаться с музыкальным материалом свободно, композитор очерчивает связи манеры исполнения пьесы с непредсказуемостью джазовой импровизации.

О связи с джазом также свидетельствует техника так называемого «блуждающего баса», приема, широко распространенного в классической джазовой музыке (от англ. *walking bass*)¹. Непреклонная линия прочного гармонического фундамента сменяется заполнением ритмическими, характерными для танго, вариациями и парящей в высоте мелодией необычайной выразительности. Разреженные части формы сменяются насыщенными, плотными разделами. Фактура очень чётко делится на определённые пласты, взаимодополняющие друг друга. Напряжение гармонического развития, противопоставление контрастных элементов музыкальной ткани произведения, превалирование ритмического начала над мелодическим и прочный ритмический стержень в партии фортепиано – это характерные черты танго quasi-портеньо, танцевального стиля 20–30-х годов прошлого века.

В конце пьесы, после всех трансформаций, возвращается главная тема. Словно истаивает и бесследно исчезает капризный образ, вечно манящий и не разгаданный до конца.

¹ Этот способ игры основан на поступательном равномерном движении баса однотипными длительностями и поручается контрабасу, бас-гитаре или фортепиано.

Следующая пьеса – «Зима в Буэнос-Айресе» – пронизана настроением ностальгии, свойственным мироощущению многих иммигрантов Аргентины, прибывавших в Новый свет в поисках счастья. Тоска и горечь об утраченном – характерная черта ментальности народов *porteno*. Меланхолически-ностальгический флер пьесы становится поводом для раскрытия мировоззренческих и философских черт национальной аргентинской культуры.

Десять кратких частей пьесы основаны на постоянном многократном чередовании двух тем, образуя свободно трактованное рондо с чертами вариационности.

A B A1 C A2 A3 A4 B1 A5 D (Кода)
fis fis fis – g a c c a Es

Раздел А трансформируется в процессе развития путём ритмического, тембрового, фактурного и тональных изменений. Постоянно меняя облик темы, композитор добивается эффекта единства в многообразии, параллельно усиливая экспрессивный тонус звучания главной темы. Так, в первом разделе она звучит неуверенно, робко, опустошенно, далее – в разделе A3 – с трагическим надломом, надрывом.

Мелодическая секция инструментов исполняет основную линию в темпе

«рубато», не акцентируя метрические доли; ритм-секция, напротив, отмечает тактовые доли; линия баса, порученная фортепиано, ведет свой контрапункт, смещая акцент по отношению к основному пульсу. Так достигается столь излюбленная А. Пьяццоллой, и часто используемая во многих других произведениях фольклорная манера исполнения танго, именуемая *каньенге*² (пример 2).

Четвертое проведение звучит в более быстром темпе, стремительно, с большей остротой и экспрессией. Ритмическую основу составляет остигатная синкопированная ритмоформула из смеси латиноамериканских и испанских танцев (румбы, самбы, мамбо, милонги). Часто применяемое синкопирование рождает эффект «качания», «свингования», как бы балансирования между двумя ритмическими плоскостями: опережающая или запаздывающая синкопа. Противопоставление бесконечного разнообразия кратких синкопированных мотивов составляет контраст монотонно пульсирующему фону, порождая сложный психологический эффект целостности и раздвоенности, в котором точность и регламентированность оказываются неотделимыми от свободы.

Пример 2

The image shows a musical score for Example 2, consisting of three systems of staves. The top system features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The middle system shows the piano accompaniment, with a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The piece is marked with a double bar line at the end of the first system.

² Каньенге (исп. *saneengue*) – особое качество ритмического движения, основанное на смещении акцентов у разных групп инструментов ансамбля или оркестра.

Проведение A4 – кульминация, где напряжение достигается внезапным торможением. Существенное замедление темпа, переход в прежнюю тональность a-moll, неожиданное угасание столь бурного развития делает это проведение необычайно экстенсивным.

Разделы В, С и В1 несут функцию контраста, противопоставляясь единому потоку развития темы А. Музыкальный материал раздела В основан на мелодии инструментального характера с нерв-

ными, «рваными», ритмическими фигурациями. Напряженный тонус альтерированной субдоминанты словно нейтрализуется последующей импровизационной свободой небольшой каденции, ведущей к A1.

Раздел С – гигантское остигатное плато, где на протяжении 11 тактов постулируется линейное движение звукокомплексов с использованием «стучащих» кварто-квинтовых созвучий (пример 3).

Пример 3

Эффект диссонантной напряженности, «трения» возникает благодаря напластованию полиладовых шероховатостей. Обращают на себя внимание приемы достижения кульминаций, которые использует композитор на длительных участках формы. Увеличивая или уменьшая плотность терцовой вертикали, композитор достигает эффекта crescendo или diminuendo чисто фоническими средствами. Так, в такте 69 «Зимы» нарастание «эмоционального пото-

ка», усиление звучности сопровождается появлением параллельных рядов «блок-аккордов», что связано с линейными принципами в гармоническом мышлении, и в том числе с джазовой техникой.

В стройной многоуровневой организации «Зимы» органичны связи между частями. Так, некоторые разделы пьесы связаны между собой характерным модулирующим мелодическим ходом (пример 4).

Пример 4

Так же, как и почти все пьесы цикла, она завершается нисходящим басовым «танговым ходом», когда последовательно происходит постепенное наращивание звуков аккорда. Данная особенность заимствована композитором из стиля фламенко, также оказавшего на Пьяццоллу огромное влияние. Заключительные кадансовые обороты образуют так называемый «танговый ход» (T-VII – VI-D7). Такая гармоническая каденция получает оригинальное решение практически во всех частях «Времен года», а также в завершении третьей части концерта для бандонеона с оркестром, композиции Zita (кода) и во многих других сочинениях композитора.

Заключительный раздел пьесы D построен на новом тематическом материале (Es-dur). Аккордовый склад здесь дополняется многотерцовыми (s9, D9) и кварто-квинтовыми созвучиями, аккордами с побочными тонами. Свободная трактовка строения аккорда и его структуры, повсеместные альтерации субдоминантовой и доминантовой групп, равно как и дезальтерация, уместно уживаются с традиционностью гармонической основы некоторых эпизодов. Однако при всей опоре на привычные классические гармонии, верхние голоса фактуры, как правило, усложнены «гроздьями» из нетерцовых созвучий и секундаккордов.

В данном разделе несложно обнаружить признаки некоторых старинных барочных моделей. Аллюзия на стиль Барокко – знаменитая «золотая» барочная секвенция T-D6-VI-III-IV-T6, а порой и сам тип фактуры напоминают о музыкальных оборотах вивальдиевского цикла «Времена года». Этот заключительный раздел – своеобразный «поклон» великому маэстро! Да и сама идея обращения к циклу времен года – блестящий образец переключки различных эпох, культур посредством стиливых взаимодействий, объединенных извечно актуальной темой Природы.

Следующие два танго «Весна в Буэнос-Айресе» и «Лето в Буэнос-Айресе» служат кульминацией всего цикла. После сумрачно сдержанных настроений предыдущей пьесы в «Весне» уже проглядывает напряженная эмоциональность, динамичность движения, подобная голосу пробуждающейся природы. Однако наиболее полно это проявляется в последней пьесе цикла. Здесь наружу вырывается пыл, патетика и повышенная страстность. Все это позволяет считать «Лето» яркой завершающей точкой цикла.

Композиция «Весна в Буэнос-Айресе» выделяется на фоне предыдущих пьес своей лаконичностью (простая трёхчастная форма вместо контрастно-составной или рондообразной). Традиционный для названной формы контраст частей воплощается через противопоставление основной части A (g-moll), с ее порывистостью, неудержимой волей с одной стороны, и мечтательностью и ностальгией части B. Жанр танго здесь предстает в следующем виде: сохранен характерный традиционный упругий ритм, элементы импровизационности, «приправленные» экзотичностью, пряностью, нарядностью гармоний, в духе музыкального языка XX века.

Данная часть цикла – блестящий образец синтеза разнообразных ритмических структур кубинской музыки. В первой части пьесы возникает интересный жанровый контрапункт: акцентированные звуки в мелодии проводят ритмическую формулу румбы, в басу дается характерный ритмический рисунок мамбо с двумя акцентами на сильные доли. К подобным примерам композитор обращается достаточно часто. Так, в милонге Jacinto chiciana возникает полипластовое наложение: в басу используются ритмоформулы румбы, в мелодии – элементы баркароты, а темп – от заявленного жанра милонги. При явной жесткости, колючести ритмической основы танго для развития мелодии всей пьесы характер-

ны ритмически изощренные рисунки, демонстрирующие технику офф-бит³. Использование этого приема зачастую связано с серией синкопированных рисунков и перенесением акцентов с традиционно сильных долей на слабые. Подобное встречается практически во всех пьесах цикла. Другой интересный пример полиритмии, проявленный в данной пьесе: сочетание размеров 2/4 и 6/8. В результате комбинаций подобных метров образуется сложная система ритмического многоголосия, которая почвенно связана с древними пластами креольского фольклора.

Завершающая пьеса «Лето в Буэнос-Айресе» по эмоциональному настрою напоминает резкое, «злое» скерцо. Как и свойственно финалу, в нём усилены напряжение, ускорен темп, общая динамика сквозного развития, что способствует усилению накала и яркому завершению всего цикла. Токкатно-моторная основа и даже некий налет гротесковости дополняют данный образ. Обращаясь вновь к структуре контрастно-составной формы, композитор усложняет ее сменой тематического материала, смелыми сопоставлениями, тональным варьированием.

Терцовые многозвучия, аккорды, усложненные побочными и внедренными тонами, используются Пьяццоллой для фиксации слухового внимания на сонорной стороне гармонии. Логическую же связность здесь осуществляет мелодия, то есть интонационно-ритмическая связь тонов. Фактурный рисунок при этом постоянно меняется: единая «аккордовая мелодия», сочетание двух аккордовых пластов, блочно-аккордовый пласт и линия баса (см. такты 66–70 кульминация).

Для среднего раздела типично усиление песенности начала, влекущее сглаженность ритмической остроты. В

основе данного раздела – распевная аргентинская милонга, типичная по характеру мелодики, ладовому строению и особенностям ритмики.

Убедительный итог развития пьесы – преобразование главной темы А, которая приобретает фатальный характер, перевоплощаясь в демоническую и угрожающую. Свободная трактовка строения аккорда и его состава, стремление к максимальному разнообразию гармонического материала, красочность, колоризм гармонии, обращение к арсеналу расширенной тональности – все эти приемы, с одной стороны, встроены в панораму современного музыкального языка XX века, и вместе с тем составляют индивидуальный неповторимый почерк композитора.

При внешне кажущейся свободе развития пьес динамические процессы необычайно упорядочены, организованы и подчинены определенной логике. Центр цикла выделен пьесами «Зима» и «Лето», более сложными с точки зрения компоновки материала и насыщенными действенными эмоциональными сдвигами. Напротив, «Осень» и «Весна» представлены в облике простых композиций, выполняют роль «подготовки» для двух центральных разделов. Отсюда – ощущение монолитного целостного развития, органичности, драматургической рельефности всего целого.

Композиция структуры цикла обнаруживает характерную тенденцию современного формообразования – стремление к сжатым, лаконичным формам, насыщенным поистине калейдоскопичными, мозаичными переключениями в контрастные сферы. При этом драматургическое развитие внутри пьес почти всегда четко выстроено: зажигательная мелодия танго, полифоническое развитие с обязательным внедрением политональных фрагментов и эффектный

³ off beat (англ.) – отклонение от строгой метрической пульсации, начиная от простого перенесения тактовых акцентов с сильных долей на слабые и заканчивая сложными формами свободной фразировки.

выразительный сдвиг. Мелодическая фразировка и построение фраз впитали в себя аргентинскую песенность, помноженную на экзотичность экспрессивного итальянского мелодизма.

Итак, «Времена года» – цикл, созданный в зрелый период творчества, – пример воссоздания жанра танго на разных уровнях музыкального произведения: мелодическом, ритмическом, формообразующем. Помимо актуализации жанра танго в данном цикле рельефно прослеживаются различные элементы классической европейской музыки: от контрапункта, от аллюзий на стиль А. Вивальди до современных диссонантных гармонических сочетаний, полиритмии, полимодалных фрагментов, нерегулярных ритмических структур и нетрадиционных звукокомплексов. Влияние джазовых структур выражается в полиладовом расслоении музыкальной ткани, синкопированных ритмах, использовании джазовых гармоний. Замечен интерес композитора к группе терцовых аккордов с побочными, внедрёнными и замененными тонами, кристаллизация «тангового хода», развившегося в творчестве А. Пьяцоллы до «символа танго»; применению комплекса приемов джазовой музыки – как фактурно-гармонических (параллелизмы, органичный пункт, полиаккордика), так и «джазового синтаксиса» (секвенции, варьированное повторение). Всему этому противопоставлены традиционные клише ладогармонического остова танго – классические обороты европейской музыки T-D-T; T-S-D-T, которые являются надежной стержневой опорой всего цикла. Ритмика частей произведения также обнаруживает большое разнообразие: синкопы, оstinатное подчеркивание слабых долей, характерные ритмические перебои – чередование триолей и дуолей, различных размеров. Широко используется полиритмия: совмещенные фигуры двух танцев – милонги и танго, милонги и самбы. Обращает на себя

внимание и своеобразная аргентинская манера исполнения танго (упомянутая выше), отмеченная свободой агогики, сложной игрой динамических акцентов, ритмических и мелодических синкоп, разновидностей свинговой пульсации (блюзовый ритм «шафл»).

Компоновка формы в пьесах цикла «Времена года в Буэнос-Айресе» выявляет тяготение к уравновешенности, расчлененности, несмотря на обилие и контрастность эпизодов, где повторность и симметрия становятся основными принципами формообразования.

Вопреки стандартной для танго простой трехчастной форме композитор обращается к свободной рондообразной, многочастной и сложной трехчастной формам. Данные типы композиций адекватно отражают динамику развертывания пьес цикла, воссоздавая контрастное нанизывание живых и темпераментных эпизодов.

Итак, на основании вышеизложенного можно сделать вывод, что создавая неповторимый стиль «нового танго», композитор переосмысливает музыкальную и содержательную сторону танца, что выражается в ряде позиций: расширении образно-эмоциональной сферы, микшировании элементов различных стилей, модификации композиционной структуры.

Стремление сделать жанр танго синтетичным, впитавшим свежесть, остроту, неповторимость народной песни и танца и сложность профессиональной академической традиции побудило композитора к углублению содержания своих произведений. Вслед за этим последовали: усложнение всех средств выразительности, сближение с академической концертной музыкой и размежевание с коммерческими видами искусства. Именно поэтому А. Пьяцолле удалось завершить процесс окончательного перехода танго из класса обиходных в класс прикладных жанров, а следовательно, изменить его коммуникативную функцию.

Так, по свидетельству музыковеда Е. Чемезовой, Астор Пьяцолла реконструирует звукообраз танго и, «наполняя его новыми звучаниями, композитор тем самым адаптирует его для нового поколе-

ния людей, которое склонно к унификации, к сведению локальных этнокультур к некоему общекультурному стандарту, что является общей тенденцией современного миропорядка» [6, с. 51].

Литература:

1. Astor Piazzolla. Жизнь в стиле танго [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.the new republic / com. 6](http://www.the.newrepublic.com) (дата обращения 10.02.2018).
2. Астор Пьяцолла и преобразование танго [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.otango/text/piazzolla>. – 2006 (дата обращения 9.02. 2018).
3. Доценко, В. Творчество латиноамериканских композиторов второй половины XX века [Текст] / В. Доценко // История музыки латинской Америки XVI–XX веков. – Москва : Музыка, 2010. – С. 224–349.
4. Калацук, В. Астор Пьяцолла и его «любовь на всю жизнь» [Электронный ресурс] / В. Калацук // Вестник латинской Америки. – Режим доступа : [http://vivavenezuela.ru /category/ jornal](http://vivavenezuela.ru/category/journal) (дата обращения 05.01 2018).
5. Пичугин, П. Народная музыка Аргентины [Текст] / П. Пичугин. – Москва : Музыка, 1971. – 207 с.
6. Чемезова, Е. Новое танго Астора Пьяцоллы: черты стиля [Текст] / Е. Чемезова // Музыковедение. – 2009. – № 7. – С. 48–52.

References:

1. Astor Piazzolla. Zhizn' v stile tango [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.the new republic / com. 6](http://www.the.newrepublic.com) (data obrashcheniya 10.02.2018).
2. Astor P'yaccolla i preobrazhenie tango [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.otango/text/piazzolla>. – 2006 (data obrashcheniya 9.02. 2018).
3. Docenko, V. Tvorchestvo latinoamerikanskih kompozitorov vtoroj poloviny XX veka [Tekst] / V. Docenko // Istoriya muzyki latinskoj Ameriki XVI–XX vekov. – Moskva : Muzyka, 2010. – S. 224–349.
4. Kalacyuk, V. Astor P'yaccolla i ego «lyubov' na vsyu zhizn'» [Elektronnyj resurs] / V. Kalacyuk // Vestnik latinskoj Ameriki. – Rezhim dostupa : [http://vivavenezuela.ru /category/ jornal](http://vivavenezuela.ru/category/journal) (data obrashcheniya 05.01 2018).
5. Pichugin, P. Narodnaya muzyka Argentiny [Tekst] / P. Pichugin. – Moskva : Muzyka, 1971. – 207 s.
6. Chemezova, E. Novoe tango Astora P'yaccolly: cherty stilya [Tekst] / E. Chemezova // Muzykovedenie. – 2009. – № 7. – S. 48–52.

УДК 37.02

Сидорова Татьяна Михайловна

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

г. Челябинск, Россия

E-mail: sidorova.tatyana.45@mail.ru

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ СЛУХОВЫХ И ДВИГАТЕЛЬНО-ТАКТИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ У МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В статье автор обосновывает актуальность развития у музыканта-исполнителя в классе фортепиано слуховых и двигательных тактильных ощущений, а также дает их характеристику и определяет основные методы развития в единстве художественно-образных представлений со слуховыми и осязательно-кинестетическими ощущениями.

Ключевые слова: ощущения слуховые; ощущения двигательные; ощущения тактильные; художественное воображение; технические приёмы; музыкальные способности; развитие.

Sidorova Tatyana Mihailovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
teacher of department of choral conducting

E-mail: sidorova.tatyana.45@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

TO THE QUESTION OF DEVELOPMENT OF ACOUSTICAL AND MOTIVE AND TACTILE FEELINGS IN THE PERFORMING MUSICIAN AT PIANO LESSONS

Annotation. In article the author proves relevance of development in the performing musician in a class of a piano of acoustical and motive and tactile feelings and also gives their characteristic and defines the main methods of development in unity of art and figurative representations with acoustical and tactile кинестетическим ощущениям.

Keywords: acoustical feelings; motive feelings; tactile feelings; art imagination; techniques; musical abilities; development.

Фортепианное исполнительство представляет собой сложный симбиоз психологических и физиологических процессов, к компонентам которого относятся ощущения, представления, восприятие, воображение, эмоции, мышление, память, воля, внимание. Остановим наше внимание на одном из них – ощущениях, которые являют собой «психофизиологический процесс, отражения прямого действия предметов или явлений на органы чувств. В результате данного действия (раздражения рецепто-

ров) возникает определённое переживание силы, места воздействия, качества действующего на анализаторы явления» [1]. Английский физиолог Ч. Шерингтон разделял ощущения на **экстероцептивные, проприоцептивные и интероцептивные**. Нас интересуют экстероцептивные ощущения, «возникающие при действии раздражителя на слуховые и осязательные рецепторы» и проприоцептивные ощущения, «появляющиеся при действии на рецепторы в мышцах, суставах, сухожилиях» [1]. Для му-

зыканта важнейшими являются музыкально-слуховые, двигательные, тактильные и ритмические ощущения. Их качество зависит, с одной стороны, от степени интенсивности источника, воздействующего на органы чувств, то есть от индивидуальных свойств исполнителя, с другой – от уровня восприимчивости, чувствительности этих органов, яркости, музыкальных представлений слушателя.

Комплекс исполнительских ощущений рождается в психофизиологическом аппарате пианиста вслед за формированием в его воображении эскизов звуковых образов, которые возникают уже на стадии ознакомления с музыкальным произведением: с его стилем, жанром, образным содержанием, музыкальной драматургией, артикуляционными, звуковыми и другими особенностями. Позже сознание, слух и руки постепенно овладевают материалом. В реализации творческих намерений исполнителей значительную роль играют музыкально-слуховые, кинестетические и тактильные ощущения.

Комплекс ощущений пианиста во многом отличается от ощущений исполнителей на других инструментах, что связано с особенностями звукоизвлечения. Например, если сравнить игру на фортепиано с игрой на струнных инструментах, то нетрудно заметить разную степень контакта пальцев со струнами. Заметим, что из струнных инструментов наиболее непосредственно контактируют со струнами пальцы арфиста. От степени их прикосновения зависят сила, тембр звука, его постепенное усиление или угасание, внезапность прекращения звучания и т.д. При игре на скрипке, альте, виолончели и контрабасе между рукой и струнами находится только смычок, который прекрасно передает намерения исполнителя. Скорость движения, сила и характер нажима, направление, наклон, колебания, разные оттенки касания смычка сов-

местно с непосредственным прикосновением к струнам пальцев левой руки с различными нажимом и вибрацией дают желаемые тембр звука и точность интонации.

Более сложные «отношения» с инструментом складываются у пианиста. Между его пальцами и струнами, издающими звук, располагается сложная, состоящая из многих звеньев механика. Поэтому у неопытных музыкантов может создаться мнение, что качество фортепианного звука мало зависит от исполнителя. На самом деле опытный пианист может извлечь на рояле такое бесчисленное множество тембровых и характерных оттенков звука, которое можно сравнить с возможностями симфонического оркестра. Богатство звуковой палитры пианиста зависит во многом от способностей, яркости и разнообразия его слуховых представлений, двигательных и тактильных ощущений.

В совокупности исполнительских ощущений для музыканта наиболее важными являются *слуховые* представления. Вопросы музыкально-слуховой деятельности посвящены исследования Е.В. Назайкинского, А.Л. Готсдинера, Б.М. Теплова, Л.Л. Бочкарева и др. Слух подразделяется на звуковысотный, мелодический, гармонический, полифонический, тембральный, внутренний. Основным является звуковысотный слух, особенностью которого является слышание высоты звука. Звуковысотный слух бывает абсолютным и относительным. Для пианиста абсолютный слух не так важен, хотя он дает ряд преимуществ, в частности, скорость и прочность запоминания текста. Гораздо важнее для исполнителя обладание хорошо развитым относительным слухом, так как взаимоотношение звуков по высоте – основа музыкальной интонации, являющейся душой музыки. Несмотря на разнообразие методик развития звуковысотного слуха, общим моментом для них является необходимость сольфеджирования

или пения. Так, например, А. Рубинштейн заставлял учеников осваивать искусство пения, а И. Гуммель, Ф. Калькбреннер, З. Тальберг советовали своим ученикам больше слушать выдающихся певцов. Современные ведущие педагоги-пианисты рекомендуют пропевать мелодии исполняемых пьес или каждый из голосов полифонического произведения. Некоторые педагоги считают полезным для учеников подпевание во время игры, т.к. при этом соединяются слуховые и двигательные ощущения, т.е. участвуют два анализатора.

Названные методы способствуют также развитию *мелодического* слуха, который представляют собой синтез интервальных и ладовых ощущений. Интервальные ощущения – это слышание исполнителем звуковысотных связей соседствующих звуков, ладовые же ощущения предполагают слышание тягостных неустойчивых ступеней лада как устойчивым. Оба этих компонента представляют эмоциональную составляющую мелодического слуха. Его развитие вырабатывает выразительность музыкального интонирования, которое является основой «осмысленного» звучания.

Как показывает практика, мелодический слух быстрее развивается у вокалистов, струнников и духовиков, так как их репертуар связан, как правило, с развитием одной мелодической линии. Иначе обстоит дело при обучении игре на фортепиано. Мелодия в фортепианных произведениях обычно «обрастает» фактурными «дополнениями», что отвлекает неопытного пианиста от непрерывного внимательного вслушивания в её звучание. Кроме того, дополнительную трудность создаёт «ступенчатость» звучания фортепиано, (т.е. угасание звука, начинающееся сразу после его извлечения), преодоление которой требует от исполнителя напряжения слухового воображения, подкрепленного эмоциональной поддержкой, создающего при необходимости иллюзию продления

первоначальной силы звука или воображаемого её увеличения в зависимости от логики построения фразы. Для успешного развития мелодического слуха у ученика методисты рекомендуют «вокализацию» инструментальной мелодии. Стремление передать эмоциональное тепло, плавность и певучесть звуковедения, свойственные певческому человеческому голосу, присуще ряду пианистических школ, в особенности русским (А. и Н. Рубинштейны, С. Рахманинов, Г. Нейгауз, К. Игумнов, Л. Оборин, Н. Штаркман и др.).

Ещё одним важным условием совершенствования мелодического слуха является общая музыкально-слуховая активность учащегося, степень его инициативности при занятиях на фортепиано. При пассивном состоянии исполнительского слуха учащийся не в состоянии выразительно интонировать как отдельные составляющие мелодии (мотивы), так и мелодию в целом. В качестве упражнений, способствующих развитию у учащихся мелодического слуха, современные педагоги предлагают преувеличенно выразительное проигрывание мелодии без аккомпанемента, с сопровождением в облегчённом варианте, затем с полным сопровождением, а также пропевание мелодии вслух и «про себя», «переживая» её внутренним слухом. Активизации мелодического слуха также способствует рекомендованное С. Фейнбергом упражнение на преодоление «сопротивления» интервала [2, с. 42].

Наличие звуковысотного и мелодического слуха является необходимым условием развития *полифонического мышления*, которое предполагает умение одновременно услышать интонационное своеобразие каждой горизонтальной линии и вертикальный срез как гармоническое сочетание. Необходимо, чтобы каждый голос имел свою индивидуальность, независимость, жил своей собственной самостоятельной жизнью. Важно также ощутить перспективу по-

лифонической фактуры, выявить в ней главное и второстепенное, что придаст звучанию пространственный объём. По мнению Я. Флиера, не только живописцы, но и музыканты имеют право использовать термин «перспектива» [2, с. 64]. Отметим, что фортепианная литература почти вся полифонична, поскольку основана на сочетании различных комбинаций её видов и типов. Даже исполнение мелодии с простейшим сопровождением требует от пианиста полифонического слышания. Развитию полифонического слуха способствует ряд общеизвестных приёмов: выразительное исполнение каждого из голосов на фортепиано, их пропевание, попарное проигрывание в разных комбинациях, пропевание одного голоса, сопровождаемое проигрыванием другого или других голосов, распределение голосов между учеником и педагогом, последовательное присоединение голосов и т. д.

Важным компонентом комплекса слуховых ощущений является *гармонический слух*, основой которого является ориентация на созвучия (комплекс звуков различной высоты в их одновременном сочетании). Развитие гармонического слуха у учащихся направлено на обострение у них ладовых ощущений, слышание тяготений и окраски различных аккордов (трезвучий, септаккордов и более сложных звуковых сочетаний). Гармонический слух, особенно на начальной стадии обучения, часто отстает от мелодического и требует особой активизации. Степень развития гармонического слуха имеет большое значение для музыканта, так как логика развития музыкальной мысли в произведении зависит в значительной степени от закономерностей гармонических последовательностей, их эмоциональной окраски. Чем глубже пианист проникает в гармоническую канву музыкального произведения, тем ярче и убедительнее становится его исполнение. Для развития гармонического слуха прежде всего

необходим гармонический анализ музыкального материала с одновременным вслушиванием во все гармонические модификации и напряжённым эмоциональным их восприятием. При этом необходимо анализировать возникающие эмоциональные впечатления и содержательные образные ассоциации. В большой степени способствует развитию гармонического слуха подбор аккомпанемента к различным мелодиям. Неслучайно в некоторых музыкальных учреждениях Европы выпускники по окончании учёбы обязаны продемонстрировать умение подобрать сопровождение к мелодии.

Неповторимость исполнения музыкального произведения каждым пианистом зависит не только от мелодического и гармонического слышания, но и в значительной мере от тембральных ощущений звука. *Тембровый слух* проявляется в отношении музыканта к колористической характеристике звука. Он является художественно определяющим свойством музыкального звука. Исполнитель, обладающий ярким тембровым слухом, который находится в неразрывной связи с широким спектром *тактильных ощущений*, может извлечь из инструмента множество разнообразных звуковых красок. Тембр звука является одним из впечатляющих, особенно сильно воздействующих на слушателя, средств выразительности пианиста. Поэтому рояль обладает наибольшим среди других инструментов колористическим потенциалом, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания известных музыкантов-исполнителей: А. Рубинштейна, Ф. Бузони, Ф. Blumenфельда, А. Шнабеля и других. Особенностью манеры звучания русской школы фортепианного исполнительства (в большей мере в XIX – первой половине XX вв.) было приближение к певучести, теплоте, экспрессии человеческого певческого голоса. Также эффективным путём развития тембрового слуха является

стремление приблизиться к звучанию инструментов симфонического оркестра. Поэтому в учебном процессе педагоги часто прибегают к ярким эпитетам, характеризуя окраску фортепианного звука как, например, глубокий, тяжёлый, лёгкий, светлый, ласковый, колючий и т.д.

Подчёркивая единство эмоционально-образных представлений и физических пианистических движений, опытные педагоги рекомендуют на определённом этапе работы над музыкальным произведением на время «разлучить» их, сделать акцент на двигательные ощущения, удобство игры, не теряя из виду художественные ориентиры. На этом этапе работы важно привить ученику ощущение свободы, устойчивой опорной игры, умение правильно распределить нагрузку между частями игрового аппарата, следить за его осанкой. Пианист должен ощущать руку от лопатки до кончика пальца как целостный механизм. Мышечный импульс должен передаваться в клавишу напрямую, не задерживаясь в плечевом, локтевом, пястном суставах. Владение множеством пианистических приёмов даёт исполнителю возможность воплотить свой замысел.

Так, например, в методе екатеринбургского музыкального педагога В.А. Гутерман заключена очень важная идея тесного взаимодействия *исполнительского слуха с двигательными-тактильными ощущениями*. Эта связь осуществляется как в прямом, так и в обратном направлении. То есть художественно нацеленные и физиологически правильные пианистические движения и тактильные ощущения формируются под влиянием внутреннего и реального слышания исполняемого произведения. С другой стороны, только при свободном, комфортном физическом состоянии пианист может реально слышать и корректировать воспроизводимое им звучание, улучшать художественные свойства звука [3, с. 27].

Формирование у ученика кинестетических ощущений может происходить как на сознательном, так и на подсознательном уровне. Порой педагогу бывает достаточно продемонстрировать пианистический приём ученику, и он тут же интуитивно «схватывает» нужное движение. Чаще же педагогу приходится более подробно объяснять ученику тот или иной игровой приём. При этом ему необходимо проанализировать собственные двигательные ощущения, иногда для большей доходчивости раздробить приём на составляющие элементы и затем объединить их в единое движение. Порой педагог для достижения результата прибегает к методу, который прочно занял своё место в музыкальной педагогике – это метод объяснения. Он помогает в решении многих музыкально-эстетических задач, а именно – в развитии *осознательных* ощущений, которые направлены на преодоление ударной природы фортепиано. Умение педагога пробудить у ученика яркое образное мышление и художественную фантазию помогает целенаправленно осуществлять поиск разнообразных звуковых красок посредством выработки нужного туше, т.е. прикосновения. В зависимости от звуковых задач пальцы касаются клавиш по-разному. Чуткие, «одухотворённые», пальцы могут породить необыкновенное разнообразие и красоту звучания. При развитии у исполнителя тактильных ощущений педагог должен проникнуть в суть механизма звукоизвлечения, осознать особенности прикосновения к клавишам в каждом отдельном случае, проанализировать собственные осознательные ощущения и затем передать их ученику, прибегая к таким методам, как показ за инструментом и объяснение соответствующего прикосновения. Для развития тактильной чувствительности некоторые педагоги советуют начинающим пианистам прикасаться к предметам с различными свойствами поверхности.

Одним из важнейших умений пианиста является владение техникой кантилены, т.е. «пения» на рояле. Общие требования к её исполнению: обострённое эмоционально-слуховое восприятие, пластичность интонирования, певучесть звука, а также пластичность пианизма, обязательная опора и рассчитанное давление руки на клавиатуру, вытянутое положение пальцев, мягкое, постепенное их погружение в глубину клавиш.

Иные слуховые и двигательнотактильные ощущения имеют место при несвязной игре (бесконечном разнообразии оттенков *non-legato* и *staccato*). Их шкала распространяется от часто используемого Ф. Шопеном *portamento* до самого острого *staccato*. Несвязные штрихи роднит необходимость производить отдельные движения при извлечении каждого звука. Различия же заключаются в участии разных частей руки: от плеча до пальцев в зависимости от художественно-образных задач. Исполнителю одинаково важно фиксировать внимание как на моменте скорости «атаки» клавиши, так и снятия руки или пальца с неё. Слуховые и психологические ощущения при «расчленённых» штрихах также имеют свою специфику: чем короче штрих, тем более обостряется волевое и слуховое напряжение исполнителя в связи с необходимостью сохранения интонационных связей между отдельными звуками.

Большое место в фортепианном исполнительстве занимает пальцевая техника, для неё характерна большая закруглённость пальца, чем в кантилене, так как «подобранный» палец более мобилен. Его удар и звук, извлечённый им, более чёткие, определённые, что необходимо в этом виде техники. Пальцам также необходима поддержка плеча и предплечья, причём степень их участия

обратно пропорциональна темпу. Игра пальцевых пассажей в медленном и быстром темпах принципиально отличается. Если в медленном темпе допускается значительный подъём пальцев и есть возможность вслушиваться в каждый звук, то в быстром темпе сознание управляет целыми звуковыми комплексами, пальцы максимально приближены к клавишам, и их движения «нанизываются» на «стержень» «обобщающего» целенаправленного движения руки. Осязательные ощущения в зависимости от исполняемой музыки могут быть самыми разнообразными: от цепких, «колючих» до предельно лёгких, тончайших касаний.

Не менее востребована в фортепианной литературе и так называемая «крупная» техника: аккорды, октавы. В ней сила звука зависит от использования более крупных мышц (не исключая и мышц спины) и от скорости движения руки в момент прикосновения к клавиатуре. Красота, благородство, насыщенность звука достигается благодаря свободе всех суставов руки и цепкости «живых», чутких пальцев. Главным же условием, как и в работе над другими приёмами игры, является ясное представление художественной цели и стремление её достичь.

Таким образом, в статье проанализированы компоненты комплекса исполнительских умений, необходимых для овладения музыкантом различными художественно-техническими приёмами игры на фортепиано, сделан акцент на развитие слуховых, двигательных и тактильных ощущений. Становление музыканта-исполнителя в единстве развития его художественного и технического потенциала является одной из важнейших задач педагога в классе фортепиано.

Литература:

1. Психологические процессы [Электронный ресурс]. – <http://mydocx.ru/1-27598.html> (дата обращения: 17.02.2018).
2. Бирмак, А.В. О художественной технике пианиста [Текст] / А.В. Бирмак. – Москва : Музыка, 1973. – 138 с.
3. Гутерман, В.А. Возвращение к творческой жизни [Текст] / В.А. Гутерман. – Екатеринбург : Гуманитарно-экологический лицей, 1994. – 88 с.
4. Бейлина, С.Х. В классе профессора В.Х. Разумовской [Текст] / С.Х. Бейлина. – Ленинград : Музыка, 1982. – 62 с.
5. Бунин, В.В. Педагогика С.Е. Фейнберга [Текст] / В.В. Бунин. – Москва : Музыка, 2000. – 80 с.
6. Вицинский, А.В. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением [Текст] / А.В. Вицинский. – Москва : Классика–XXI, 2004. – 98 с.
7. Корто, А. Рациональные принципы фортепианной техники [Текст] / А. Корто. – Москва : Музыка, 1966. – 112 с.
8. Либерман, Е.Я. Работа над фортепианной техникой [Текст] / Е.Я. Либерман. – Москва : Музыка, 1971. – 148 с.
9. Лонг, М. Французская школа фортепиано [Текст] / М. Лонг // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : под ред. С.М. Хентовой. – Москва : Музыка, 1966. – 316 с.
10. Мартинсен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано [Текст] / К.А. Мартинсен. – Москва : Классика–XXI, 2002. – 130 с.
11. Милич, Б. Воспитание ученика-пианиста [Текст] / Б. Милич. – Москва : Кифара, 2002. – 80 с.
12. Подуровский, В.М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности [Текст] / В.М. Подуровский, Н.В. Сулова. – Москва : Просвещение, 1984. – 318 с.
13. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – Москва ; Ленинград : АПН РСФСР, 1947. – 335 с.

References:

1. Psihologicheskie processy [Elektronnyj resurs]. – <http://mydocx.ru/1-27598.html> (data obrashcheniya: 17.02.2018).
2. Birmak, A.V. O hudozhestvennoj tekhnike pianista [Tekst] / A.V. Birmak. – Moskva : Muzyka, 1973. – 138 s.
3. Guterman, V.A. Vozvrashchenie k tvorcheskoy zhizni [Tekst] / V.A. Guterman. – Ekaterinburg : Gumanitarno-ehkologicheskij licej, 1994. – 88 s.
4. Bejlina, S.H. V klasse professora V.H. Razumovskoj [Tekst] / S.H. Bejlina. – Leningrad : Muzyka, 1982. – 62 s.
5. Bunin, V.V. Pedagogika S.E. Fejnberga [Tekst] / V.V. Bunin. – Moskva : Muzyka, 2000. – 80 s.
6. Vicinskij, A.V. Process raboty pianista – ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem [Tekst] / A.V. Vicinskij. – Moskva : Klassika–XXI, 2004. – 98 s.
7. Korto, A. Racional'nye principy fortepiannoij tekhniki [Tekst] / A. Korto. – Moskva : Muzyka, 1966. – 112 s.
8. Liberman, E.YA. Rabota nad fortepiannoij tekhnikoij [Tekst] / E.YA. Liberman. – Moskva : Muzyka, 1971. – 148 s.

9. Long, M. Francuzskaya shkola fortepiano [Tekst] / M. Long // Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve : pod red. S.M. Hentovoj. – Moskva : Muzyka, 1966. – 316 s.
10. Martinsen, K.A Metodika individual'nogo prepodavaniya igry na fortepiano [Tekst] / K.A. Martinsen. – Moskva : Klassika–XXI, 2002. – 130 s.
11. Milich, B. Vospitanie uchenika-pianista [Tekst] / B. Milich. – Moskva : Kifara, 2002. – 80 s.
12. Podurovskij, V.M. Psihologicheskaya korrekciya muzykal'no-pedagogicheskoy deyatel'nosti [Tekst] / V.M. Podurovskij, N.V. Suslova. – Moskva : Prosveshchenie, 1984. – 318 s.
13. Teplov, B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Tekst] / B.M. Teplov. – Moskva ; Leningrad : APN RSFSR, 1947. – 335 s.

УДК 37.01

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

СОДЕРЖАНИЕ И ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Аннотация. В статье рассматриваются содержание и функции музыкально-исполнительской деятельности в процессе художественной коммуникации. Автор статьи анализирует типологические особенности субъектов музыкальной деятельности и роль каждого из них в процессе художественной коммуникации.

Ключевые слова: художественная коммуникация; субъекты музыкальной деятельности; музыкально-исполнительская деятельность; исполнительская интерпретация.

Stepanova Natalya Viktorovna,
Ph. D. in Pedagogic Science, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
associate professor of a piano
E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

CONTENTS AND FUNCTIONS OF MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY IN PROCESS ART COMMUNICATION

Annotation. In article maintenance and functions of musical and performing activity in the course of art communication are considered. The author of article analyzes typological features of subjects of musical activity and a role of each of them in the course of art communication.

Keywords: art communication; subjects of musical activity; musical and performing activity; performing interpretation.

Музыкальное искусство как вид художественной деятельности аккумулирует опыт и традиции предшествующих эпох и представляет собой исключительную ценность для грядущих поколений. Огромна роль этого вида деятельности в наполнении культурным содержанием повседневной жизненной реальности современного общества, выражающаяся в приобщении человека к музыкальному знанию, к ценностям му-

зыкального наследия, которые оказывают влияние на формирование духовного склада личности.

Музыкальная деятельность как часть общечеловеческой культуры выполняет ряд социальных функций, важнейшими из которых являются познавательная (гностическая) и коммуникативная (Ю.Б. Борев, Л.С. Выготский, Е.Г. Гуренко, М.С. Каган, И.А. Котляревский, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкин-

ский и др.). Познавательная (гностическая) функция включает механизмы художественного отражения мира, осмысление его содержания и роли в жизни человека. Она концентрируется на выявлении взаимосвязей «музыка – жизнь», «музыка – человек» и связана с интонационно-смысловой природой музыкального искусства. Коммуникативная функция как средство общения направлена на формирование отношения человека к окружающему миру, к самому себе и отвечает за обеспечение двустороннего процесса обмена информацией, ведущего к взаимному пониманию участников коммуникативной ситуации. Очевидно, что эти функции представляют собой интерес в их взаимосвязи и обуславливают процессы воспитания, образования и развития каждого члена общества в целом.

Постижение природы музыкальной деятельности в свете теории художественной коммуникации можно рассматривать как целостный процесс, складывающийся из нескольких последовательных звеньев: восприятие музыкально-художественной информации, ее осознание, понимание и передача. Целью коммуникативного процесса является обеспечение понимания субъектами музыкальной деятельности передаваемой и получаемой информации. При этом содержание и функции музыкальной деятельности дифференцируются в зависимости от ее вида. Структура механизма художественной коммуникации проявляется в диалектической взаимосвязи процессов сочинения, исполнения и восприятия (слушания) музыки и вписывается в известную триадичную асафьевскую формулу: композитор – исполнитель – слушатель. «В интонированном искусстве, как музыка, – писал Б.В. Асафьев, – исполнительство и является проводником композиторства в среду слушателей; оно – искусство интонирования» [1, с. 264].

Проблемы художественной коммуникации в музыкальном искусстве глубоко

ко и всесторонне исследованы в музыкально-ведческих трудах Б.В. Асафьева, Л.Л. Бочкарева, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, А.Н. Сохора, Б.М. Теплова и др. В них анализируется коммуникативная природа музыкального искусства и определяется роль каждого участника этого процесса. Особое значение для нас имеет богатое теоретическое наследие исполнительского музыкознания, представленное работами Л.А. Баренбойма, Б. Вальтера, А.Б. Гольденвейзера, Г.М. Когана, Н.П. Корыхаловой, Г.Г. Нейгауза и др. Их труды позволяют выявить понимание механизма связей и отношений внутри коммуникативной цепи, которые образуются между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателями, а также между слушателями и композитором. Кратко рассмотрим типологические особенности звеньев художественной коммуникации и роль каждого из них в этом процессе.

Содержанием композиторской деятельности является создание музыкального произведения. Оно фиксируется им посредством нотной записи и представляет собой кодированную музыкальную информацию, и в такой форме продолжает свое существование. Композитор выступает в роли коммуникатора. Нотная форма текста, информативная по своему содержанию, определяет потенциальное существование произведения – то, что Н.П. Корыхалова называет «бытие-возможность» [2, с. 10]. Для того чтобы текст стал музыкальным «событием», т.е. был озвученным и услышанным, необходим исполнитель-интерпретатор, создающий звуковой эквивалент авторскому замыслу. Следовательно, без конкретного исполнительского акта «бытие-действительность» [2, с. 10], произведение может и не иметь потенциально полноценной жизни. То есть, кодированная нотная запись без живого исполнения может остаться только на бумаге, не будучи донесенной до слушателя. Таким образом, для эффективного функционирования коммуникативной цепи необходи-

ма взаимосвязь всех составляющих ее звеньев. Именно эту мысль подчеркивал Б.В. Асафьев, говоря о «соравноценности» композиторского и исполнительского акта [1, с. 264].

«Слушание» как самостоятельный вид деятельности исследовали Л.Л. Бочкарев, Е.Г. Гуренко, А.Л. Готсдинер, Е.В. Назайкинский, Б.М. Теплов и др. «Музыка как эстетическая реальность существует только, пока есть слушатель и ради слушателя» – писал А.Л. Готсдинер [3, с. 11]. Особенность деятельности слушателя, выступающего в музыкально-коммуникативной ситуации в качестве реципиента, который «потребляет» материальный художественный продукт, состоит в том, что он приобретает такие же активные характеристики, как и другие участники коммуникативного процесса. Он активно сопереживает исполнителю и через него «общается» с композитором. Эту мысль подчеркивает А.А. Леонтьев: «Человек, который воспринимает искусство, тоже его творит...» [4, с. 300]. Содержанием слушательской деятельности становится осознание художественной информации через индивидуальное восприятие музыкального произведения, что позволяет слушателю выстраивать собственный эмоционально-образный строй музыки и определять свои художественные предпочтения.

Таким образом, в коммуникативной цепи «композитор – исполнитель – слушатель», фигура исполнителя становится важным связующим звеном, которое осуществляет как непосредственное взаимодействие между исполнителем и слушателем, так и опосредованное – между слушателем и композитором. Это определяет коммуникативную значимость музыкально-исполнительской деятельности.

Анализу специфики музыкально-исполнительской деятельности посвящены многочисленные труды психологов Л.Л. Бочкарева, Л.С. Выготского, А.Л. Готсдинера, В.Н. Мяснищева, В.И. Пет-

рушина, а также музыковедов Б.В. Асафьева, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, А.Н. Сохора и др. Ученые определяют музыкально-исполнительскую деятельность как разновидность художественно-творческой деятельности, которая рождает особый творческий продукт – музыкальную интерпретацию. Содержанием интерпретации является индивидуальное прочтение, персонально-личностное истолкование музыкального текста и его практическая реализация в живом исполнении, обусловленная творческой индивидуальностью исполнителя. Цель интерпретации – реализовать художественный замысел композитора и максимально достоверно донести его до слушателя. То есть в музыкально-коммуникативной цепи исполнитель, с одной стороны, является источником, обеспечивающим объективные условия существования музыкального произведения, создавая исполнительский эквивалент авторского замысла. С другой – проводником, «творческим посредником» [5, с. 52] между композитором, его музыкальным наследием и слушательской аудиторией.

Особенностью музыкально-исполнительской деятельности является то, что интерпретатор поддерживает опосредованную обратную связь с композитором – через музыкальный текст, который исполняет, и обратную связь со слушателями, которые также влияют на ход исполнительской деятельности. Взаимосвязь с композитором через его творение выражается в том, что исполнитель может интерпретировать одно и то же музыкальное произведение по-разному, каждый раз заново открывая его для себя, иначе «прочитывая» музыкальный текст, «это и делает исполнительство искусством, требующим не только знаний и умений, но и прежде всего художественного дара, интуиции, таланта» [6, с. 10]. Обратная связь со слушателями реализуется через реакцию зрительского зала, через энергетику, которые слушатели посы-

лают исполнителю, либо одобряя и поддерживая его деятельность, либо напротив, не понимая ее. Реакция слушателей, как правило, также оказывает влияние на интерпретацию сочинения, по словам известного скрипача Л.Б. Когана, «публика является самым лучшим корректировщиком для артиста-исполнителя, она дает ему возможность полнее и точнее разобраться в том, что он сделал хорошо и что плохо» [7, с. 92].

Типологизируя субъектов музыкальной деятельности по ее содержанию, форме осуществления и роли каждого из них в процессе художественной коммуникации, у исследователей часто возникает спор о первичности и вторичности, главенстве и значимости типов музыкальной деятельности в коммуникативной ситуации. Если композитор выражает в произведении собственное мировоззрение и выступает в качестве коммуникатора, то исполнитель выступает как транслятор, а слушатель, в свою очередь, уже является реципиентом. Отметим, что, вписываясь в традиционные коммуникативные категории «коммуникатор – транслятор – реципиент», они все же имеют свою иерархию, свои специфические особенности и характеризуются определенными отношениями внутри коммуникативной системы. Сопоставление типов музыкальной деятельности с точки зрения их специфики и целевой направленности дает возможность проследить, как они взаимодействуют между собой, будучи соподчиненными друг другу.

С учетом специфики протекания коммуникативного процесса в музыкально-исполнительской деятельности, содержанием которого является передача музыкальной информации, заложенной композитором в музыкальном произведении, через исполнителя к слушателю, обозначим и охарактеризуем его структурные компоненты: *гностический* (информационно-познавательный), *экспрессивный* (информационно-аффек-

тивный) и *интеракционный* (информационно-регуляционный).

Первый компонент – *гностический*, призванный выполнять познавательную функцию в музыкальном информационном процессе. Его сущность характеризуется *способностью воспринимать и понимать музыкальную информацию*, т.к. именно с восприятия начинается акт познания. Гностический компонент в музыкально-исполнительской деятельности связан с художественно-смысловой реализацией авторского текста, т.е. расшифровкой «коммуникативных намерений автора». Его наполнение во многом зависит от индивидуальных способностей исполнителя – того, что Л.Е. Гаккель называет «исполнительским капиталом» [8, с. 10]. Важным фактором этого процесса является адекватность восприятия информации. «Адекватное восприятие, – пишет В.В. Медушевский, – это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. Уровень культуры реального восприятия есть мера его адекватности» [9, с. 143]. Адекватное восприятие музыканта-исполнителя связано с прочтением авторского музыкального текста и аргументированной трактовкой его с точки зрения особенностей музыкального языка, стиля, жанра, обусловленных культурно-эстетическими принципами эпохи.

Музыкальный язык, являющийся выразителем образно-смыслового начала, служит посредником в коммуникативном исполнительском процессе. Он представляет собой «знаковую» систему нотирования, посредством которой осуществляются механизмы раскодирования, понимания и осознания смысла музыкального произведения исполнителем и передача его слушателю. «Поливалентность» музыкальной информации связана с множественностью истолкований любого ее параметра, поскольку музыкальный знак не однозначен в своем значении. Отсюда рождается понятие

исполнительской интерпретации. Это своего рода исполнительская аргументированность, подкрепленная единством технической, аналитической, интеллектуальной и эмоциональной характеристик исполнителя, дающих возможность для реализации образно-смысловых ассоциаций в контексте жанра. Реализуемая в исполнительском акте передача музыкальной информации является продуктом музыкально-исполнительской деятельности.

Второй компонент – *экспрессивный*, отвечающий за степень выраженности эмоциональных переживаний и их проявления. Его сущность характеризуется способностью к эмоциональному самовыражению при передаче информации и отражает не только отношение к объектам, но и несет информацию о них. Эмоции влияют на все процессы жизнедеятельности человека, в том числе и на познавательные, поскольку эмоциональная информация, в отличие от интеллектуальной, имеет свои особенности. Во-первых, она передается значительно быстрее, так как человек сначала чувствует и только позже осмысливает. Во-вторых, она субъективна по своей сути, поскольку эмоциональная реакция человека определяет и ее информативную значимость. В художественно-коммуникативном процессе экспрессивный компонент выражает *степень эмоциональной реализации транслируемой информации*, он обогащает и динамизирует коммуникативные процессы, расширяя эмоциональное пространство взаимодействующих субъектов.

Экспрессивный компонент в музыкально-исполнительской деятельности имеет особую значимость, поскольку музыка воздействует, прежде всего, на эмоциональную сферу человека. Механизм его функционирования в рамках музыкально-коммуникативной цепи представляет собой процесс извлечения эмоционального содержания из музыкальной информации и его эмоциональную пере-

дачу, позволяющую воздействовать на слушателя. Восприятие и оценка музыкальной информации исполнителем выражает широчайший диапазон эмоциональных состояний, или, по метафоричному выражению В.В. Медушевского, представляет собой «многослойную партитуру эмоциональных смыслов» [10, с. 55]. Сказанное подтверждает, что для музыкально-исполнительской деятельности, выполняющей транслирующую функцию, экспрессивный компонент необычайно значим.

Третий компонент – *интерактивный, направленный на организацию и активизацию информационного обмена* между субъектами художественно-коммуникативного процесса. При этом интерактивная составляющая является деятельностным механизмом художественной коммуникации, которая обеспечивает трансляцию музыкальной информации и контакт исполнителя со слушателями, со зрительным залом. Подобный «эмоционально-энергетический» обмен организует взаимодействие исполнителей и со слушательской аудиторией, когда исполнитель адресует продукт своего исполнительского творчества слушателю.

Подытоживая вышесказанное, подчеркнем, что в структуре музыкальной деятельности, которая представляет собой сложный художественно-коммуникативный процесс, связующее звено (исполнитель) выполняет важную посредническую (трансляционную) функцию между источником информации (композитором), и ее потребителем (слушателем), обеспечивая успешное взаимодействие звеньев внутри коммуникативной цепи, без которого она не функционирует. При этом художественно-коммуникативный процесс в музыкально-исполнительской деятельности реализуется посредством гностического, экспрессивного и интерактивного компонентов, что определяет функциональную целостность коммуникативной структуры.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
2. Гаккель, Л.Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии [Текст] / Л.Е. Гаккель. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 168 с.
3. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология [Текст] / А.Л. Готсдинер. – Москва : МАГИСТР, 1993. – 194 с.
4. Гуренко, Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) [Текст] / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
5. Коган, Г.М. Избранные статьи [Текст] / Г.М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – 267 с.
6. Корыхалова, Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе [Текст ; ноты] / Н.П. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 552 с.
7. Леонтьев, А.А. Психология общения [Текст] / А.А. Леонтьев. – Москва : Смысл, 1999. – 365 с.
8. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 268 с.
9. Медушевский, В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» [Текст] / В.В. Медушевский // Восприятие музыки : сб. ст. ; ред.-сост. В.Н. Максимов. – Москва : Музыка, 1980. – С. 141–156.
10. Цыпин, Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности [Текст] / Г.М. Цыпин. – Москва : Музыка, 2010. – 128 с.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak process [Tekst] / B.V. Asaf'ev. – 2-e izd. – Leningrad : Muzyka, 1971. – Kn. 1–2. – 376 s.
2. Gakkel', L.E. Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu: stat'i, recenzii [Tekst] / L.E. Gakkel'. – Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1988. – 168 s.
3. Gotsdiner, A.L. Muzykal'naya psihologiya [Tekst] / A.L. Gotsdiner. – Moskva : MAGISTR, 1993. – 194 s.
4. Gurenko, E.G. Problemy hudozhestvennoj interpretacii (filosofskij analiz) [Tekst] / E.G. Gurenko. – Novosibirsk : Nauka, 1982. – 256 s.
5. Kogan, G.M. Izbrannye stat'i [Tekst] / G.M. Kogan. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1972. – Vyp. 2. – 267 s.
6. Koryhalova, N.P. Za vtorym royalem. Rabota nad muzykal'nym proizvedeniem v fortepiannom klasse [Tekst ; noty] / N.P. Koryhalova. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2006. – 552 s.
7. Leont'ev, A.A. Psihologiya obshcheniya [Tekst] / A.A. Leont'ev. – Moskva : Smysl, 1999. – 365 s.
8. Medushevskij, V.V. Intonacionnaya forma muzyki [Tekst] / V.V. Medushevskij. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 268 s.
9. Medushevskij, V.V. O sodержanii ponyatiya «adekvatnoe vospriyatie» [Tekst] / V.V. Medushevskij // Vospriyatie muzyki : sb. st. ; red.-sost. V.N. Maksimov. – Moskva : Muzyka, 1980. – S. 141–156.
10. Cypin, G.M. Scenicheskoe volnenie i drugie aspekty psihologii ispolnitel'skoj deyatel'nosti [Tekst] / G.M. Cypin. – Moskva : Muzyka, 2010. – 128 s.

УДК 786.2

Шавеко Наталья Владимировна,

доцент;

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

профессор кафедры специального фортепиано
и камерно-концертмейстерского искусства

E-mail: nataliashaveko@mail.ru

г. Челябинск, Россия

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АРТИКУЛЯЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ДУЭТЕ

Аннотация. *Одной из актуальных проблем, характерных для работы класса фортепианного дуэта в учебных заведениях, является недооценка артикуляционной синхронности. В статье рассматриваются теоретические предпосылки синхронного ансамблевого артикулирования и на конкретных примерах предлагаются рекомендации по её достижению в практической работе ансамблистов.*

Ключевые слова: артикуляция; фортепианный ансамбль; синхронность.

Shaveko Natalya Vladimirovna,

Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Department of Special Pianos and Chamber Music and Concertmaster

E-mail: nataliashaveko@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

SOME QUESTIONS OF AN ARTICULATION IN THE PIANO DUET

Annotation. *One of the current problems characteristic of work of a class of the piano duet in educational institutions, is underestimation of articulation synchronism. In article theoretical prerequisites of synchronous ensemble articulating are considered and on concrete examples recommendations about her achievement in practical work of ansamblist are offered.*

Keywords: articulation; piano ensemble; synchronism.

Артикуляция (от лат. artikulatio – расчленяю, членораздельно произношу), являясь одним из средств музыкальной выразительности, связанным с произнесением музыкальных звуков, играет важнейшую роль в исполнительской интерпретации музыкального произведения, способствует раскрытию его содержания, образности, эмоционально-смысловой сущности.

Значительный вклад в развитие теории артикуляции внёс советский органист и теоретик, педагог И. Браудо. В его фундаментальном исследовании

«Артикуляция: о произношении мелодии», артикуляция предстаёт в виде логически выстроенной теоретической системы и рассматривается не просто как *механическое* (связное – раздельное) соединение тонов, а как творческий процесс интерпретации, неотъемлемый, важнейший компонент исполнения мелодии. Он подчёркивает, что артикуляция – это «...искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности её тонов, искусство использовать в исполнении всё многообразие

приёмов легато и стаккато» [1, с. 3]. В определении Браудо артикуляция обрела двойное истолкование: как «произношение в узком смысле», подразумевающее собственно *связность – раздельность* при соединении тонов, и как «произношение в широком смысле», имеющее в виду её *«взаимодействие с другими средствами музыкальной выразительности»* [3, с. 17]. Подчёркивая взаимосвязи артикуляции с интонационными, тембральными, динамическими, ритмическими, темповыми, акустическими процессами, он отмечает: «Мера осуществления артикуляционного приёма живым образом связана со всей совокупностью выразительных средств» [1, с. 3]. В современной музыкальной педагогике и исполнительстве сформировалась и уверенно доминирует устойчивая тенденция рассматривать артикулирование «в широком смысле» – *как определяемый содержанием и стиливыми особенностями музыкального произведения процесс, который «...задействует весь комплекс средств выразительности и этим обуславливает все основные параметры звучания – степень связанности и расчленённости, агогику, тембр, темп, метроритмическую организацию, динамику, высоту (при игре на инструментах с нефиксированным строем)»* [3, с. 21].

В практической исполнительской деятельности **артикуляция** трактуется как «...способ исполнения на инструменте или голосом последовательности звуков; определяется слитностью или расчленённостью последних. Шкала степеней слитности или расчленённости простирается от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости звука). Она может быть разбита на три зоны: слитность звуков (*legato*), их расчленённость (*non legato*) и их краткость (*staccato*), причём каждая из них включает множество промежуточных оттенков артикуляции» [5, стб. 229]. Необходимая *степень качества произношения (слитности – раздельно-*

сти, подчёркнутости – мягкости) связывается с понятием «штрих». Значение слова *strichen* – «тянуть, проглаживать, проводить», отражая процесс действия, в результате которого «образуется и существует» музыкальный звук у многих музыкальных инструментов, – не передаёт специфику возникновения звука на фортепиано, где «звук возбуждается посредством одномоментного удара, что не соответствует акустической природе понятия «штрих» [7, с. 51]. Поэтому в пианистической среде, наряду с использованием данного термина, применяются также определения «туше» и «артикуляционный приём».

Артикуляция как средство музыкальной выразительности относится к изменяемым компонентам нотного текста, поскольку не имеет чёткого измерения, а нотная запись не передаёт с достаточной степенью точности подразумеваемую композитором меру связности – раздельности, мягкости – подчёркнутости артикулирования. Поэтому любое артикуляционное обозначение в тексте произведения может истолковываться исполнителями и претворяться в звучании по-разному. Эта предрасположенность артикуляции к различным исполнительским вариантам обуславливает множественность предполагаемого артикуляционного приёма. Появляющаяся при этом свобода выбора даёт исполнителям возможность через артикуляционный приём субъективно влиять (и значительно!) на образно-смысловую наполненность произнесения мотивов, фраз и др. Но поскольку приём должен полноценно передать заложенные автором в произведении образы, настроения, чувства, эмоции, его «параметры» (мера артикуляции) должны находиться в границах образного строя сочинения, за пределами которых начинается искажение авторского художественного замысла. Таким образом, выбор артикуляционного приёма является одним из ключевых моментов успешности исполни-

тельской интерпретации сочинения. Поэтому активное «соучастие» ансамблистов в поиске артикуляционных решений, наиболее адекватно раскрывающих содержание произведения, является обязательным элементом работы и должно проходить осознанно. Базовым же условием при выборе артикуляционного приёма является принадлежность исполняемого произведения к определённому музыкальному стилю.

Артикуляция в ансамбле, имея много общего с артикуляцией в сольном исполнении, обладает своими особенностями. Эти особенности проистекают из *коллективного характера ансамблевого исполнительства*, изначально ориентированного на чёткость и упорядоченность всех выразительных средств, в том числе артикуляции – «в условиях совместного музицирования обязательной ... является артикуляционная общность инструментальных манер...» [7, с. 4]. Артикуляционная общность в фортепианном дуэте появляется в результате осознанной совместной работы партнёров, на начальном этапе которой им следует сформировать общее, «совпадающее» **ансамблевое представление** о протекании звукообразования на фортепиано и *совместном «регуливании» (управлении)* этим процессом.

Фортепианный звук, как и любой другой музыкальный звук, состоит из *трёх составных частей (звуковых фаз): начала звука – атаки; его продолжения – стационарной части; окончания – завершения звука*. Он специфичен в силу «молоточковой» природы звукоизвлечения на фортепиано. С этим связаны характерные особенности фаз отдельно взятого (*без педали*) фортепианного звука. *Первую фазу* отличает ударное начало, но сила удара зависит от пианиста, и она может быть мягкой или резкой и т.д. *Вторая фаза* – стационарная часть – не подвластна пианисту в той мере, как это свойственно, к примеру, исполнителям на струнных или духовых инструментах. Длющийся форте-

пианный звук невозможно сфилировать, его протяжённость ограничена естественным затуханием. Ненадолго продлить ослабевающее звучание может только педаль. Скорость угасания звучания на фортепиано зависит от регистра: чем ниже звук, тем дольше вибрирует струна, чем выше – тем быстрее её вибрация прекращается. По-разному «ведёт себя» угасание звука при различных сочетаниях длительностей нот и темпов исполнения: при медленных темпах в звуках **больших длительностей** оно заметнее, нежели в подвижных; звуки быстрых пассажей, написанных мелкими длительностями, не успевают затихать достаточно ощутимо. *Третья фаза* – завершение – в определённой мере подконтрольна пианисту. Хотя у пианиста «остаётся» уже увядающий звук, его можно завершить:

- *не отпуская клавишу*, дав ему возможность затихнуть постепенно;
- *быстро отпустив клавишу*, чётко прекратив звучание.

Если использовать на этой фазе педаль, постепенным затиханием звука можно управлять, *медленно отпуская клавишу и одновременно заглушая струну демпфером*. *Изменяя в пределах возможностей фортепиано параметры звуковых фаз, исполнители могут влиять на связность, отдельность, отрывистость, «ударность», мягкость и другие качества формируемого артикуляционного приёма*.

Существенная особенность ансамблевой артикуляции – *артикуляционная синхронность*. Заключается она «в идентичности и синхронности используемых ... партнёрами в исполнительском процессе ... средств» [2, с. 65] – в том числе и артикуляционных приёмов. В реальном звучании артикуляционная синхронность появляется при *обязательной одновременности и единообразии произношения ансамблистами всех трёх звуковых фаз*. Любая *неидентичность в звукообразовании* у кого-либо из партнёров существенно ухудшает качество сов-

местного произношения – артикуляционный приём «размывается», становится неопределённым, тем самым «размывая, размазывая» и создаваемый художественный образ. В ансамблевом исполнении артикуляционная синхронность предусматривает применение идентичных артикуляционных приёмов там, где это необходимо. Такая необходимость обычно возникает в сочинениях с идентичной (полной, либо частичной)

фактурой ансамблевых партий, особо требовательных к артикуляционной упорядоченности. Это можно увидеть на примере Концерта с *moll* И.С. Баха, где первые четыре такта второй партии полностью дублируют первую; в пятом–шестом тактах октавное дублирование отмечается в левой руке обеих партий; в седьмом–восьмом – унисонное дублирование в правой руке обеих партий:

Концерт с *moll*
для 2-х фортепиано

И.С. Бах

The image displays the first system of the musical score for the Concerto in C minor for two pianos by J.S. Bach. The score is in 3/4 time, C minor, and marked 'Allegro'. It consists of two staves, I and II. The first four measures show the two parts playing identical figures in the right hand, with dynamic markings 'f' and 'p'. Measures 5-6 show octave doubling in the left hands. Measures 7-8 show unison doubling in the right hands.

Разнообразие артикуляционных приёмов должно обеспечиваться и разнообразием двигательных приёмов, которые при идентичной фактуре партий партнёрам необходимо осуществлять одинаково, причём не важно, проводятся ли они одновременно или последовательно. Выбор артикуляционных приёмов, их согласование и совершенствование рекомендуется

осуществлять в процессе совместной репетиционной работы в объединённом звучании дуэта, закрепляя соответствующий результат в индивидуальных самостоятельных занятиях.

Артикуляционная синхронность является одним из наиболее сложных элементов ансамблевого исполнительства. В числе причин, затрудняющих её

освоение, можно назвать недопонимание и недооценку важности артикуляционной синхронности в ансамблевом процессе реализации музыкального образа.

Артикуляционная работа в фортепианном дуэте не ограничивается достижением только лишь синхронности исполнения артикуляционных приёмов, т. к. репертуар фортепианного дуэта, безграничный в артикуляционном многообразии, предполагает необходимость применения всевозможных приёмов в *самых различных сочетаниях*. В результате одновременного звучания и взаимодействия в дуэте разнохарактерных партий, где каждая зачастую имеет собственное образно-эмоциональное содержание и исполняется при этом своим, присущим ей характерным артикуляционным приёмом, складывается, по высказыванию А.Д. Гот-

либа, «артикуляционная многослойность и полифоничность» [2, с. 66], возникают «комплексные» штрихи, создающие особую «многослойную фактуру звучания» [4, с. 87]. Здесь особую важность и значимость приобретают *продуманность* и *согласованность* артикуляционных приёмов – как по горизонтали, так и по вертикали ансамблевой партитуры, *качество* их выполнения у обоих ансамблистов. Это требуется в произведениях:

- с неоднородной (различной) фактурой партий;
- с полифонической фактурой.

В «Рондо» Ф. Шопена проникновенно-лирическая тема, отданная композитором второй партии, исполняется на *legato*, а ажурный, затейливо опевающий эту тему подголосок в первой, – *staccato*:

Рондо
для двух фортепиано

Ф. Шопен

В отрывке из «Фантазии» Скрябина две основные тематические линии, исполняемые правыми руками ансамблистов, выписаны разными артикуляционными приёмами: во второй партии – призывная валторновая мелодия *non legato*, она подчёркнута композитором акцентами (*marcato il canto*); в первой партии – контрастная, трепетная, хрупкая и прозрачная мелодия, выписанная двойными нотами. Верхние звуки в этих двойных нотах должны обязательно ис-

полняться *legato*. Для этого необходимо подобрать удобную аппликатуру и в качестве упражнения поиграть нижний голос двойных нот на *staccato*, а верхний одновременно с этим на *legato*, распределяя при этом вес руки с опорой на верхнюю мелодическую линию. После этого, по-прежнему опираясь на верхний голос (*legato*), нижний играть насколько возможно связно мягкими соскальзывающими движениями:

Фантазия

Allegro non troppo А. Скрябин

Allegro non troppo

p dolce legato

p marcato il canto *poco a poco cresc.*

В полифонической фактуре особое внимание необходимо уделять главной теме и её последующим проведением в разных голосах в одинаковой артикуля-

ционной манере, а также артикуляционному взаимодействию темы с другими голосами. Рассмотрим с этих позиций экспозицию «Фуги с moll» В. Моцарта:

Фуга

для двух фортепиано

Allegro moderato В.А. Моцарт

Allegro moderato

trm

trm



Обратим внимание на тональность – до минор. Многими композиторами она воспринималась как драматичная, наполненная суровой патетикой и скорбью (вспомним «Фантазию KV 475» и «Сонату KV 457» Моцарта, «Патетическую сонату», соч. 13 Бетховена, его же

«Пятую симфонию», соч. 67). Тема фуги (её «зерно») содержит целый спектр эмоций: сдержанность, суровость, драматичность, величественность, глубокую печаль. Здесь использованы все основные артикуляционные приёмы – legato, non legato, staccato:



Первые «решительные» четверти *staccato*, обогащённые октавным удвое-

нием, образуют квинту в нисходящем движении:



Во втором такте эта квинта «расходится» в разные стороны, становясь нисходящей септимой:



Гармонически эти интервальные соотношения образуют тонику:



и уменьшенный септаккорд VII ступени, самый напряжённый аккорд тональности:



Разнонаправленное движение интонаций в теме по широким интервалам (ч. 5, м. 6, ум. 7) создаёт большое напряжение, которое вдобавок усиливается устремляющимся вверх движением



Во втором такте отмечается кажущаяся артикуляционная нелогичность – отсутствие точек над четвертями – ведь этот такт строится подобно первому, где четверти были стаккатированными! Если внимательно вслушаться в изложенный композитором артикуляционный вариант, можно отчётливо ощутить, что отсутствие *staccato* во втором такте придаёт интонации четвертей большую значительность, септима явно становится кульминационной, а устремлённое восходящее движение шестнадцатых как



Эти нисходящие мотивы, строящиеся на «стонущей» (*lamento*) интонации сползающих вниз малых секунд и включающие в себя обилие альтерированных звуков, символизируют острую печаль, страдания, и с трудом, с «преодолением» напряжения спускаются до тонического звука. Последний звук этих мотивов нужно играть как бы «в тени» предыдущей сильной ноты – легче и короче, с ощущением «выдоха» в руке.



Поэтому в содержательном плане характер взаимоотношений темы и ответа в этой фуге можно назвать «утверждение – вопрос», несмотря на



группы из четырёх шестнадцатых. Фигура, на которой строится этот мотив шестнадцатых, называется *tirata* – «стрела, выстрел» [6, с. 40]:

раз предваряет эту кульминацию и достигает её. Поэтому дальнейшие трёхзвучные нисходящие мотивы, состоящие из стаккатированного ямбического начала (мотив, начинающийся из-за такта, устремлённый к сильной доле и несущий в себе энергию) и лигованного хореического окончания (мотив, начинающийся с сильной доли и оканчивающийся на слабом времени), призваны заполнить объём уменьшённой септимы, которая была так решительно достигнута во втором такте:

Проведение темы в теноровом голосе (тональный ответ), начинается с тонического звука, а не с квинтового, как в начале. Это несколько меняет характер темы, добавляя к нему элемент вопросительности. Состояние настойчиво вопрошающего сомнения особенно ярко можно ощутить в группе из четырёх шестнадцатых, обострив за счёт *crescendo* их притяжение к первой доле, которая в свою очередь берётся смягчённо, без атаки:

распространённое «вопрос – ответ». Дальнейшие проведения темы: в альту

и ответа в сопрано



расположены выше на октаву, чем тема и ответ в первом проведении, а значит должны звучать тембрально ярче, напряжённее. Они повторяют характер взаимоотношений первого проведения темы и ответа «утверждение – вопрос».

Строение противосложения (использование октав, направленная вверх

группа шестнадцатых, поступенное нисходящее движение четвертей) напоминает тему фуги. Многократное повторение тонического звука (до) привносит в характер противосложения элемент угрожающей настойчивости и неотвратимости наступающих событий:



Если проанализировать характер взаимодействия темы и противосложения, можно заметить, что они поддерживают и дополняют друг друга, хотя артикуляция этих двух линий по вертикали не совпадает (см. далее *Allegro moderato*). В четвёртом и пятом тактах направленность мелодического движения в двух голосах компенсирует друг друга (четвёртый такт – звуки темы «до-до-соль» движутся вниз, в противосложении в это время восходящий мотив

«до-ре-ми»; пятый такт – скачок на септиму в теме уравнивается повторяющимися звуками в противосложении). В шестом такте движение двух голосов идёт параллельно, «в согласии» друг с другом. В следующей «связке» тема – противосложение (такты семь-девять) противосложение звучит уже более мягко, даже жалобно за счёт отсутствия у шестнадцатых дублирующих октав и добавленной лиги:

В десятом–двенадцатом (см. вновь «Фугу» – начало) тактах первоначальный характер взаимоотношений тема – противосложение возвращается.

Таким образом, внимание ансамблистов при исполнении полифонического произведения должно охватывать сразу несколько планов: во-первых, контролировать принципиальное единообразие артикуляционного «обличья» темы (всегда сохраняется одна и та же артикуляция на всём её протяжении); во-вторых, отслеживать интонационное взаимодействие темы и ответа в утвердительно-вопросительном контексте; в-третьих, учитывать образную взаимодополняемость темы и противосложения.

Опыт работы в классе фортепианного дуэта показывает, что обучающие-

ся, пришедшие в учебное заведение, в своём большинстве предыдущим периодом занятий не подготовлены к обобщённому слышанию ансамбля. Поэтому переориентация внимания ансамблистов с восприятия исполнения только собственной партии на целостное звучание **всех** ансамблевых партий, где «слышание» и контроль процессов совместного артикулирования, синхронной реализации средств артикуляционной выразительности должны рассматриваться как необходимый элемент в формировании исполнительской культуры современного ансамблиста. Воспитание соответствующих навыков является одной из наиболее трудоёмких задач, требующих постоянных усилий и достаточно продолжительных временных затрат.

Литература:

1. Браудо, И.А. Артикуляция: о произношении мелодии [Текст] / И.А. Браудо ; под ред. Х.С. Кушарева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1973. – 198 с.
2. Бычков, О.В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя [Текст] : дис. ... канд. пед. наук / О.В. Бычков. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.
3. Валеева, Ф.Х. Развитие артикуляционного мастерства музыканта – инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования [Текст] : дисс. ... канд. пед. наук / Ф.Х. Валеева. – Екатеринбург, 2007. – 134 с.
4. Готлиб, А.Д. Основы ансамблевой техники [Текст] / А.Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1971. – 96 с.
5. Музыкальная энциклопедия [Текст] : [в 6 т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973.– Т. 1. – стб. 229.
6. Носина, В.С. Символика в музыке И.С. Баха [Текст] / В.С. Носина. – Москва : Классика–XXI, 2011. – 56 с.
7. Титов, Е.С. Теоретические основы музыкальной артикуляции [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения / Е.С. Титов. – Ростов-на-Дону, 2002. – 230 с.

References:

1. Braudo, I.A. Artikulyaciya: o proiznoshenii melodii [Tekst] / I.A. Braudo ; pod red. H.S. Kushareva. – 2-e izd. – Leningrad : Muzyka, 1973. – 198 s.
2. Bychkov, O.V. Formirovanie ansamblevoj tekhniki muzykanta-ispolnitelya [Tekst] : dis. ... kand. ped. nauk / O.V. Bychkov. – Sankt-Peterburg, 2006. – 188 s.
3. Valeeva, F.H. Razvitie artikulyacionnogo masterstva muzykanta – instrumentalista v processe ispolnitel'skoj podgotovki na eh tape vysshego professional'nogo obrazovaniya [Tekst] : diss. ... kand. ped. nauk / F.H. Valeeva. – Ekaterinburg, 2007. – 134 s.

4. Gotlib, A.D. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Tekst] / A.D. Gotlib. – Moskva : Muzyka, 1971. – 96 s.
5. Muzykal'naya ehnciklopediya [Tekst] : [v 6 t.] / gl. red. YU.V. Keldysh. – Moskva : Sovetskaya ehnciklopediya : Sovetskij kompozitor, 1973.– T. 1. – stb. 229.
6. Nosina, V.S. Simvolika v muzyke I.S. Baha [Tekst] / V.S. Nosina. – Moskva : Klassika–XXI, 2011. – 56 s.
7. Titov, E.S. Teoreticheskie osnovy muzykal'noj artikulyacii [Tekst] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya / E.S. Titov. – Rostov-na-Donu, 2002. – 230 s.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 811.161.1

Баландина Ирина Давидовна,
кандидат филологических наук;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»,
доцент кафедры английского языка и методики обучения английскому языку
E-mail: irfrish@mail.ru
г. Челябинск, Россия

ГРУППА ГЛАГОЛОВ ОТНОШЕНИЯ В КОГНИТИВНОМ АСПЕКТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА)

Аннотация. В статье изучаются глаголы отношения и их представленность в поэтическом дискурсе. В процессе исследования выявляются значительные расхождения между поэтическим текстом и представленностью глаголов отношения в словарях. На основании этого делается вывод о наиболее актуальных для современного общества сферах жизни.

Ключевые слова: поэтический дискурс; глаголы отношения; представленность; вербализация.

Balandina Irina Davidovna,
Ph.D of Philology;
South Ural state humanitarian and pedagogical university,
Associated professor of the Department of the English Language and the methods
of teaching of the English language
E-mail: irfrish@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

RELATIONAL VERBS VIEWED IN THE COGNITIVE APPROACH (BASED ON THE POETICAL TEXTS)

Annotation. The article studies relational verbs and their representation in the poetical discourse. There is some difference between relational verbs in a dictionary and in the poetical discourse. Having studied all this we conclude which sphere of life is the most important for the society.

Key words: poetical discourse; relational verbs; representation; verbalization.

Когнитивный принцип исследования языка позволяет перейти от двухмерного исследования к трех- и многомерному, выводя изучение единиц языка за лингвистические рамки. В когнитивных и концептуальных исследовани-

ях язык изучается с точки зрения и в рамках теории познания, новое явление окружающего мира переосмысливается в языке и встраивается в уже готовые структуры языка (категоризация), и в обратном порядке: изучая язык, можно

сделать выводы о наиболее или наименее актуальных сторонах и явлениях окружающего мира.

Перспективным для исследования представляется художественный текст, в первую очередь потому, что он является своего рода «срезом» языка и культуры общества в определенный период, более того, художественный текст, как никакой другой, не ограничен рамками одного функционального стиля. В художественном тексте вербализуются несколько планов картины мира: языковая картина мира, художественная картина мира и индивидуальная картина мира.

Одним из видов художественного текста является поэтический текст. Будучи весьма специфическим видом художественного текста, значительно отличаясь от прозаического или драматического, поэтический текст достоин стать объектом отдельного лингвистического исследования.

Поэтический текст как многоплановое явление трудно поддается определению с лингвистической точки зрения. С одной стороны, он представляет собой особым образом организованный язык. С другой – является одним из видов художественного текста, и ему должны быть присущи черты последнего [3, с. 177]. Вслед за Ю. Казариным, под поэтическим текстом мы понимаем как процесс, так и результат художественного мышления, «основанный на особом типе поэтической номинации, имеющий свои текстовые качества, видоизменяющие поэтический текст как особый вариант художественного текста. Поэтический текст – система, природа этой системы – знаковая» [2, с. 14].

В статье мы описываем глаголы отношения в поэтическом тексте. Глаголы отношения выбраны нами не случайно: основные темы поэзии – это отношения людей друг с другом.

В качестве материала для исследования выступали стихи молодых поэтов Южного Урала. Данный материал является благодатной почвой для исследований, т.е. позволяет изучать язык в его многообразии. Для современных поэтов нет запретных тем и запретной лексики, следовательно, при наличии признаков художественного текста данное поэтическое творчество максимально приближено к живой речи при сохранении основных признаков текста поэтического.

Определяя семантику глагольных номинаций, их принадлежность к той или иной лексико-семантической группе, мы пользовались данными «Толкового словаря русских глаголов. Идеографическое описание...» (далее ТИСРГ) [5]. В этом словаре вся глагольная лексика распределена по трем семантическим полям: «Действие и деятельность»; «Бытие. Состояние. Качество»; «Отношение»; под полям, лексико-семантическим группам и семантическим подгруппам. Поле «отношение» классифицируется на четыре группы: глаголы взаимоотношения, глаголы владения, глаголы межличностных отношений и глаголы социальных отношений, которые, в свою очередь, распадаются на подгруппы и подподгруппы.

Было проанализировано 46 глагольных номинаций из сборников «Шаг воина» В. Абаимовой и «Такое время» Д. Тишаквой. Глагольные номинации классифицировались согласно ТИСРГ. В результате распределения на группы получились следующие результаты (см. таблицу 1).

Таблица 1 – Распределение глаголов на группы (поэтический текст)

Группа глаголов	Глаголы взаимоотношения	Глаголы владения	Глаголы межличностных отношений	Глаголы социальных отношений
Количество	-	23	20	3
%	-	50	43	7

Как мы видим из таблицы 1, в поэтическом тексте отсутствуют глаголы взаимоотношения, к которой относятся подгруппы «глаголы взаимосвязи» («типичная семантика данной подгруппы – «находиться. Быть во взаимной связи, приводить к взаимосвязи действия, предметы, явления, к их согласованности» [5, с. 557]) и «глаголы замены» (типичная семантика «отдавая свое, перестав

пользоваться чем-либо, получать взамен другое, равноценное; подвергать замене на что-либо, одинаковое по ценности, качеству, значению, положению» [5, с. 560]). Следует отметить, что подгруппа «Глаголы взаимоотношения» является наименее представленной и с точки зрения закона синонимической аттракции (см. таблицу 2)» [6, с. 50].

Таблица 2 – Синонимическая представленность глагольных номинаций поля «Отношение»

Группа глаг.	Взаимоотношения	Владения	Межличн. отношений	Соц. отношений.
Количество	14	40	35	40
%	10,9%	31,0%	27,1%	31,0%

Интересно отметить, что, в отличие от языкового материала, представленного в словарных статьях, в поэтическом тексте глаголы взаимоотношения отсутствуют. Возможно, это свидетельствует о большей разобщенности людей, отсутствии потребности и желания выстраивать взаимные отношения. Кроме того, к глаголам взаимоотношений Л.Г. Бабенко относит глаголы «жениться», и если раньше для людей, и особенно для представительниц женского пола, брак являлся очень значимой сферой жизни, то в настоящее время ценность официального брака настолько снижена, что в поэтическом дискурсе в нашей выборке данная глагольная номинация полностью отсутствует, при сохранении глагольной номинации «выйти замуж», которая, правда, относится к группе глаголов межличностных отношений.

Следует оговориться, что под глаголами взаимоотношения мы, вслед за Л.Г. Бабенко, понимаем глаголы взаимосвязи и глаголы замены (*обмениваться – перекидываться, перебрасываться; сменить – переменить, поменять (разг.)*). Глаголы, обозначающие личные отношения, принадлежат подгруппе глаголов межличностных отношений, которая является очень многочисленной [6, с. 56].

Наиболее многочисленной в поэтическом тексте является группа глаголов владения (50% от общего количества глаголов отношения):

Если дом отберут, то останется лес [1, с. 13].

Мы все потеряем, себя обретем [1, с. 27].

В словарном материале глаголы владения и социальных отношений представлены в равной степени, что свидетельствует о равной значимости данных сфер жизни для общества. В поэзии же тенденция другая. Поэтический дискурс предполагает более острое восприятие действительности. Поэт так или иначе выражает то, что его беспокоит и вызывает наиболее сильный эмоциональный отклик. Следовательно, преобладание в современном поэтическом дискурсе глаголов владения говорит о том, что для современного человеческого сообщества на первый план вышли материальные ценности. И если раньше стремление к обладанию материальными благами как минимум не поддерживалось, то в настоящее время определяют восприятие одних людей другими нередко вещи, и даже к чувствам стали применяться маркеры владения:

Мы вперед оплатили и мечты, и надежды [1, с. 36].

Вторая по представленности в поэтическом дискурсе группа глаголов отношения – глаголы межличностных отношений (43% от общего числа глаголов отношений), к которым мы, вслед за Л.Г. Бабенко, относим глаголы эмоционально-оценочного отношения, глаголы внешнего проявления отношений и глаголы контакта:

Люблю летний непредсказуемый Оренбург [4, с. 30].

Но вовеки не буду рыдать // По возлюбленному своему [1, с. 39].

В словарном материале представленность данных глаголов находится также на втором месте (27 %). Данный результат объясняется тем, что межличностные отношения являются наиболее важной сферой жизни для человека.

На третьем месте по представленности в поэтическом дискурсе находится группа глаголов социальных отношений, к которой относятся глаголы победы и поражения, глаголы принуждения, глаголы влияния, глаголы подчинения, глаголы защиты, глаголы помощи. Интересно, что в словарном материале они находятся на первом месте:

Или Бог наказал тебя дурью, // Иль ты отродясь был дурак [1, с. 31].

Литература:

1. Абаимова, В.А. Шаг воина [Текст] : сб. стихотворений / В.А. Абаимова. – Оренбург : ОАО «ИПК «Южный Урал», 2014 – 48 с.
2. Казарин, Ю.В. Поэтический текст как система [Текст] / Ю.В. Казарин. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. – 260 с.
3. Маслова, Ж.Н. Когнитивная концепция поэтической картины мира [Текст] / Ж.Н. Маслова. – Москва : Флинта, 2012. – 420 с.
4. Тишакова, Д.И. Такое время [Текст]: сб. стихотворений / Тишакова Д.И. – Оренбург : ОАО «ИПК «Южный Урал», 2014 – 32 с.
5. Толковый словарь русских глаголов [Текст] : Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / под ред. проф. Л.Г. Бабенко. – Москва : АСТ-ПРЕСС, 1999. – 704 с.
6. Фришберг, И.Д. Когнитивный аспект синонимической аттракции глагольных номинаций: на материале английского и русского языков [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / И.Д. Фришберг. – Челябинск, 2006. – 196 с. ; ил.

Ты победил в поединке честном [1, с. 39].

По нашему мнению, данное изменение фокуса в поэтическом дискурсе происходит по причине того, что поэзия всегда несколько по-другому смотрела на социальные связи и отношения, чем проза. Поэзия и поэт всегда были выше условностей, а тем более, выше социальных условностей. Поэт вербализирует то, что его беспокоит, а социальные отношения, победа-поражение – вина – беспокоят его в последнюю очередь.

На основании анализа данного материала мы можем сделать вывод о том, что современная поэзия значительно переосмыслила ценности и отношения современного общества. Вербализация глагольных номинаций в поэтическом дискурсе существенно отличается от языковой представленности глагольных номинаций. Поэтический дискурс как отражение, пусть и своеобразное, современного общества, доказывает, что на первое место для современного общества вышло владение и обладание, а взаимоотношения и социальные отношения являются наименее значимыми аспектами.

References:

1. Abaimova, V.A. SHag voina [Tekst] : sb. stihotvorenij / V.A. Abaimova. – Orenburg : OAO «IPK «YUzhnyj Ural», 2014 – 48s.
2. Kazarin, YU.V. Poehticheskij tekst kak sistema [Tekst] / YU.V. Kazarin. – Ekaterinburg : Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1999. – 260 s.
3. Maslova, ZH.N. Kognitivnaya koncepciya poehticheskoy kartiny mira [Tekst] / ZH.N. Maslova. – Moskva : Flinta, 2012. – 420 s.
4. Tishakova, D.I. Takoe vremya [Tekst]: sb. stihotvorenij / Tishakova D.I. – Orenburg : OAO «IPK «YUzhnyj Ural», 2014 – 32 s.
5. Tolkovyj slovar' russkih glagolov [Tekst] : Ideograficheskoe opisanie. Anglijskie ehkvivalenty. Sinonimy. Antonimy / pod red. prof. L.G. Babenko. – Moskva : AST-PRESS, 1999. – 704 s.
6. Frishberg, I.D. Kognitivnyj aspekt sinonimicheskoy attrakcii glagol'nyh nominacij: na materiale anglijskogo i russkogo yazykov [Tekst] : diss. ... kand. filol. nauk : 10.02.20 / I.D. Frishberg. – CHelyabinsk, 2006. – 196 s. ; il.

УДК 301

Баширова Татьяна Андреевна;
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»,
аспирант кафедры философии,
tasha.sidorenko@mail.ru
Россия, г. Магнитогорск

Научный руководитель:
Жилина Вера Анатольевна,
доктор философских наук, доцент;
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»

ИЗМЕНЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ОБЩЕСТВА

Аннотация. При формировании постиндустриального общества происходят как минимум два важных исторических изменения – это трансформация экономической функции и изменения в социальной структуре современного общества, которое характеризуется появлением нового класса профессионалов и доминирующей функцией научного сообщества.

Ключевые слова: общество; класс профессионалов; научное сообщество; знания; социальная система.

Bashirova Tatyana Andreevna;
Magnitogorsk state technical university of G.I. Nosov,
graduate student of department of philosophy,
E-mail: tasha.sidorenko@mail.ru
Magnitogorsk, Russia,

Nauchnyj rukovoditel':
Zhilina Vera Anatol'evna,
Doctor of Philosophy, Associate Professor;
Magnitogorsk state technical university of G.I. Nosov
head of the department of philosophy
E-mail: vera-zhilina@yandex.ru
Magnitogorsk, Russia

CHANGE OF SOCIAL STRUCTURE OF SOCIETY

Annotation. When forming post-industrial society there are at least two important historical changes – it is transformation of economic function and change in social structure of modern society which is characterized by emergence of a new class of professionals and the dominating function of scientific community.

Keywords: society; class of professionals; scientific community; knowledge; social system.

Одной из основных проблем современного общества является определенная напряженность, существующая меж-

ду правящей технократией и культурой. С понятием технократии тесно связано понятие индустриализма, которое пер-

воначально характеризовало возникающее общество, в котором богатства производятся не путем военных захватов, а путем производства материальных благ с использованием машинной техники. Индустриальное общество влечет за собой воспитание новых людей – инженеров. Уже индустриальная фаза социального развития существенно трансформирует привычное деление социума на определенные устойчивые общности. А именно, эти общности определяют границы стабильности конкретных обществ: любая социальная система существует до тех пор, пока не исчерпан весь потенциал для ее развития [4]. В настоящее время в условиях раскрытия постиндустриальной стадии развития общества наглядно меняется характер самого труда. Фактически исчезает ручной, неквалифицированный труд, как следствие, большинство людей непосредственно не занято производством материальных благ. Ведущим элементом в социальной стратификации становится класс так называемых интеллектуальных работников, профессионалов. Соответственно, изменяется характер самих знаний – доминантой становятся теоретические знания, эмпиризм уходит на второй план, наблюдается кодификация знаний в определенные символы. Но такая своеобразная рационализация отлична от идеалов эпохи Просвещения. Ее последствия значимы не столько в ценностном аспекте, сколько проявляют себя в структуре движущих сил эпохи.

Первым важнейшим историческим изменением при формировании нового типа общества становится трансформация экономической функции. Первоначально в соответствии с теоретической моделью материалистического понимания истории, предложенной К. Марксом, экономика уверенно становится доминантой в детерминационных процессах [4]. Но ее собственная внутренняя логика приводит к усложнению самих экономических процессов. Затем возникает

множество побочных проблемных эффектов от ведущей роли экономического фактора. Как следствие, формируется новая необходимость: социальные связи обязательно начинают включать в себя постоянный контроль над последствиями научно-технического прогресса. Движущим фактором, определяющим вектор развития, становится политика. Одним из проявлений ее новой роли будет усиление идеологической сферы культуры [2].

Следующее важное историческое изменение – отделение общественной функции, места человека в обществе, традиционно задаваемого характером его занятий, от собственности. Теперь собственность ассоциируется лишь с богатством, материальными благами, передающимися по наследству, она становится лишь функцией. Появляется принципиально новый класс: общность людей, объединенных владением знаниями. Основанием этого класса становится не отношение к собственности, а овладение профессией. Последняя – это теоретически постигаемая деятельность, предполагающая процесс формальной подготовки в широком интеллектуальном подтексте [1]. Социальные отношения предполагают обязательно формальное или неформальное признание, определенную социальную ответственность. В них складывается модель поведения, что закрепляется действиями социального субъекта, что и образует живое состояние общества. Теперь в основании таких процессов лежит профессия. Профессия определяется навыками, получаемыми человеком через окружающую культуру, профессию нельзя накопить или передать по наследству, как это происходит в отношении собственности.

Это позволило в свое время социологам выделить новые виды сословий как основных общностей социума, разделив новый класс профессионалов: научное, технологическое, администра-

тивное и культурное [1]. Следует обратить внимание, что даже в социологическом аспекте социальная структура теперь трактуется иначе. Общество получает иерархическое деление по принципу отражения открытости и мобильности знания. Научное сословие занято фундаментальными исследованиями, свободными от политического влияния. Технологическое кодифицирует знания, зависящие от политики. Административное вынуждено руководить организациями, осуществлять баланс интересов, даже в условиях конфликта. Культурное сословие, ассоциируемое социологами с деятелями искусства и религии, символизирует знание. Кроме этого, класс профессионалов помимо вертикального деления неизбежно выстраивается и горизонтально. Практически невозможно встретить «чистых» ученых, многие из них работают совершенно в различных сферах, не сопряженных с их профессиональной принадлежностью, аналогичная ситуация происходит и с управленцами, и с технократами. Именно поэтому пока еще сложно выделить чистое профессиональное корпоративное сознание, несмотря на наглядную доминанту его в социальных взаимосвязях.

На сегодняшний день самой важной задачей для формирования и установле-

ния нарождающегося класса профессионалов становится формулирование особой общественной философии, которая бы представляла не просто сумму амбиций определенного круга людей, объединенных общностью общественной деятельности, а способствовала бы демаркации профессиональной деятельности. Корни формирующегося постиндустриального общества лежат в активном влиянии науки на производство, отсюда можно сделать вывод, что именно научное сословие содержит в себе прообраз будущего общества. Однако идеологический образ [3] Большой науки, которая характеризуется саморегуляцией научных сообществ, разрывом между сутью и традиционными методами науки, напрямую является опредмеченным последствием синергетической модели развития. Это представляется утопичным. Недаром, по мнению Д. Бэлла, научное сообщество представляет собой аналог идеального древнегреческого полиса – специфической республики, объединенной общей целью поиска истины [1]. Но произошедший сдвиг в социальной структуре детерминирует все реальные социальные процессы, что актуализирует сферу социального анализа в целом.

Литература:

1. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rulit.me/books/gryadushchee-postindustrialnoe-obshchestvo-vvedenie-read-98479-1.html#section_1 (дата обращения: 29.12.2017).
2. Жилина, В.А. Идеология как атрибут социального бытия [Текст] / В.А. Жилина : дисс. ... д-ра филос. наук. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2010.
3. Жилина, В.А. Культура как развертывание разумности человека [Текст] / В.А. Жилина // Вопросы культурологии. – № 7. – 2009. – С. 12–16.
4. Маркс, К. Немецкая идеология [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс : собр. соч. – 2-е изд. – Т. 3. – Москва : Политиздат, 1955. – 689 с.

References:

1. Bell, D. Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo [EHlektronnyj resurs]. – URL: http://www.rulit.me/books/gryadushchee-postindustrialnoe-obshchestvo-vvedenie-read-98479-1.html#section_1 (data obrashcheniya: 29.12.2017).
2. ZHilina, V.A. Ideologiya kak atribut social'nogo bytiya [Tekst] / V.A. ZHilina : diss. ... d-ra filos. nauk. – CHelyabinsk : CHelyabinskij gosudarstvennyj universitet, 2010.
3. ZHilina, V.A. Kul'tura kak razvertyvanie razumnosti cheloveka [Tekst] / V.A. ZHilina // Voprosy kul'turologii. – № 7. – 2009. – S. 12–16.
4. Marks, K. Nemeckaya ideologiya [Tekst] / K. Marks, F. EHngel's : sobr. soch. – 2-e izd. – T. 3. – Moskva : Politizdat, 1955. – 689 s.

УДК 78.03(47)

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

«КАПРИЧЧИО» Л. ДОЛГАНОВОЙ В АСПЕКТЕ «ДИАЛОГА КУЛЬТУР»

Аннотация. Предметом анализа данной статьи явилось «Каприччио для фортепиано, флейты, кларнета и струнного оркестра» Л. Долгановой. Произведение рассматривается в ракурсе интертекстуальности, когда характерные признаки постмодернистской эстетики проявляются на разных уровнях произведения.

Ключевые слова: интертекстуальность, постмодернизм, диалог эпох, диссонантность, кластер, жанровая модуляция.

Sekretova Larisa Adolfovna,
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

L. DOLGANOVA'S CAPRICCIO IN ASPECT OF DIALOGUE OF CULTURES

Annotation. A subject of the analysis of this article was "The capriccio for a piano, a flute, a clarinet and string band" L. Dolganova. The work is considered in an intertekstualnost foregrounding when characteristic signs of postmodern esthetics are shown at the different levels of the work.

Keywords: intertekstualnost; postmodernism; dialogue of eras; dissonantnost; cluster; genre modulation.

Долганова Лариса Валерьевна (род. 1964) – известный на Южном Урале композитор, педагог, талантливый исполнитель. Две музыкальные сферы – сочинительство и игра на инструменте (фортепиано) – составляют основу ее искренней и порою фанатичной преданности музыке.

В музыке Л. Долгановой соседствуют разные направления: *сложное*, элитное – для профессионалов («Каприччио для фортепиано, флейты, кларнета и струнного оркестра», «Соната для скрипки», вокальный цикл «Страницы

русской поэзии», фуга и пассакалия для симфонического оркестра) и *простое*, незамысловатое – песенно-романсовая сфера (романсы «Аве-Мария», «Зимняя дорога»), безоблачный мир детских образов (оперы «Девочка-волшебница» (1993), «Чучело-мяучело» (1994), «Сказка про интервалы», вокальный цикл «Игрушки» на стихи А.Барто).

«Каприччио для фортепиано, флейты, кларнета и струнного оркестра» (1990) – произведение раннего периода творчества, оно написано во время завершения обучения в аспиран-

туре г. Горького (Нижний Новгород). Впервые исполненное симфоническим оркестром Горьковской филармонии, «Каприччио» было включено в программу симфонического концерта пленума Горьковской организации Союза композиторов России.

Спустя несколько лет Л. Долганова создает вторую редакцию произведения, строгую и компактную, более соответствующую, по мысли композитора, нашему динамичному и жесткому времени.

«Каприччио» Л. Долгановой – произведение весьма характерное для музыкальной эстетики XX века. Уже стало афоризмом высказывание Г. Григорьевой о том, что в XX веке стиль эпохи сменился «эпохой стилей» [2, с. 8]. Попытка обобщения подобной культурной ситуации была сделана А. Шнитке, который еще в 1971 году ввел в музыковедческий лексикон термин «полистилистика». Общеизвестно, что при характеристике музыкальной культуры XX века отмечают резко раздвинувшиеся рамки звучащей музыки, охватывающие всевозможные жанры и стили. В этом убеждает нас большинство исследователей, в частности А. Сохор, который видит в полистилистке стремление «осмыслить параллельно с судьбой художников и судьбу творимого ими искусства, прошлое, настоящее и будущее музыки в мировом масштабе» [1, с. 25]. Сегодня чаще всего применяется другой термин – «интертекстуальность». Этот термин употребляется уже не только как литературоведческая категория, но и как понятие, определяющее то миропонимание современного человека, которое культурологи называют «постмодернистской чувствительностью».

Высказывания теоретиков структурализации, постструктурализма – таких, как А. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко [2, 3, 4] свидетельствуют о том, что интертекстуальность является свойством культуры вообще. В XXI веке по-

стижение такого феномена обретает особую напряженность в контексте культурологической рефлексии.

В «Каприччио» Л. Долгановой интертекстуальность проявляется за счет совмещения ярко аффективных стиливых элементов барочной бахо-генделевской традиции с атрибутами романтической эпохи, а также эксцентрическими ритмоинтонациями джаза и бытовой музыки. Композиция подобна монтажу разнообразных и разнохарактерных сцен-эпизодов, присущих многим произведениям современного драматического театра или кинематографа. Барочная тема и ультрасовременные диссонантные звучания сталкиваются между собой как противоположные, не сливающиеся плоскости, вызывая ассоциации с диалогом эпох, жанров и стилей.

Другая причина стилевой многомерности произведения кроется в желании художника осознать свое место в целостном мире культуры. В связи с этим вполне оправданно и объяснимо обращение к традиции, к духовному опыту прошлого.

Строение основной темы произведения воспроизводит в общих чертах формулу, характерную для тем классической фуги: ядро + развертывание, ярко запоминающийся мотив и построение, где степень тематического индивидуализма ослабевает. Мелодическая энергия рассеивается в общих формах движения: ядро темы содержит яркую романтическую интонацию – движение в рамках секстового хода, и вся тема также пропитана секстовостью. Главное интонационное зерно концентрирует в себе основную смысловую направленность произведения и воплощает в себе этос всей концепции – музыкальный образ усугубляется до метафоры, символа.

Присущее теме полифоническое развертывание содержит архетипические для барочной эпохи общие формы движения и встраивает ее в ряд произведений XX века, чутко следующих традиции

необарокко (Д. Шостакович, А. Шнитке, С. Губайдулина). Однако индивидуально авторская манера письма уже ощущается буквально в первых тактах. Это почерк композитора XX века, о чем свидетельствуют: особенности звуковысотной организации, включающей одноименный мажоро-минор; нетерцовые созвучия, переходящие в кластеры; свободная метрика; широкие интервальные броски и изломанная мелодическая линия темы. В зоне кадансов напряженная диссонантность вертикали постоянно сглаживается кадансом в духе полифонического стиля XVI–XVIII веков, тем самым раздвигая границы стиливого спектра.

Драматичный, патетический характер темы создается постепенным завоеванием диапазона у фортепиано, мерным движением четвертей на фоне диссонантных комплексов струнного квинтета. Активное развитие темы сменяет ее первоначальный тезис. В нем слышится императивность, мужественная суровая призывность в духе эпитафий Пятой, Восьмой симфоний Д. Шостаковича – блестящее сочетание речитативной декламационности и песенной ариозности. Напряженная пульсация внутри темы (от септимы до ноты, децимы), сопрягает два уменьшенных интервала. Постепенное отсекание сильной доли передает сдержанность внешнего проявления и внутренний драматический нерв, выявляющий принцип «единовременного контраста» (термин Т. Ливановой).

Тема имеет важное драматургическое значение, выполняет функцию двигателя формы и действия, периодически возвращается в измененном виде, обнаруживая большой потенциал для жанровых переосмыслений, цементирующих произведение. Однако в ней есть один дополнительный стиливый элемент – романтический вопрос (т. 16–27). Совершается не просто мгновенный стиливый переход из XVIII в XX век, но и метафорическое скольжение различных смысловых планов, просвечивании

сквозь индивидуальное – множественностилевого. Воспринимая такую синтезированную интонацию, слух как бы борется с памятью, пытаясь различить признаки авторского и чужого и принимает звучащее как «бесстилевое единство» или «полиаллюзию» [5].

В конце первого раздела двухтактовые плагальные обороты, обогащенные секундовыми интонациями (т. 22, 23) перемежаются с восходящими октавными репликами фортепиано (т. 24). Первый раздел внезапно обрывается ярким полутоновым кластером струнных (т. 31).

Сольный скрипичный эпизод, по типу каденции в барочном концерте, представляет собой модификацию основного тезиса «Каприччио» (ц. 2. Пример № 13). Он имеет фугированное изложение, напористый, активный характер. Благодаря широким интервалам (септима, децима, ундецима), типично инструментальная тема звучит заостренно, отличается особой наэлектризованностью и драматизмом звучания. Эпизод излагается в главной тональности, заканчиваясь полным совершенным кадансом. Тема содержит начальную мотивную группу и ее развертывание, выражающееся в секвенцировании, дроблении на субмотивы, нивелировании общих форм движения. Она сверхпротяжена, что говорит о виде тематизма, сложившемся в концертной форме барокко: сольные «выступления» контрастируют с многослойным изложением струнных или всего оркестра, давая основание говорить о типичной для Вивальди и всего стиля барокко террасобразной динамике (термин Браудо).

Последующие эпизоды (ц. 2, 3, 4, 5, 6) также построены на развитии начального зерна главной темы – поступенного секстового движения, которое получает секвенционное развитие у скрипок. Тема и производные от нее элементы являются *объектом* трансформации (проведение у деревянных духовых в увеличении

ц. 3; т. 69–79 и в обращении ц. 4; т. 77–88). *Субъектом* же этих трансформаций выступает органный пункт. Направлением изменений темы является все то же преобразование ее материи; только по завершении этого процесса тема сливается с тембром скрипки, передавая эстафету флейтам (ц. 5, 6; т. 89–102). Четвертый эпизод, с его драматизацией, становится прообразом того *perpetuum mobile* всего оркестра, который обычно встречаются в барочных сольных концертах и концерто-гроссо.

Необходимо отметить лирически-романсовую, распевную природу мотива, который затем прорастает в широкую протяжную мелодию (ц. 12; т. 192–200). Интересен переход в содержательном контексте: от действия, активности – к размышлению, из внутреннего плана – во внешний.

Активный диалог двух скрипок подводит к динамической репризе первого раздела, где основной тезис произведения дан в усеченном виде у фортепиано. По сравнению со сдержанным экспозиционным изложением, мощное оркестровое звучание дополнено деревянно-духовыми инструментами и *divisi* струнных. Монолитное звучание хора струнных противостоит дискретности рельефа солирующей скрипки. Диссонантное соло звучащей скрипки – драматический надрыв, выражающий трагедию смерти, фатума, трагической неотвратимости, – подводит к туттийному эпизоду. Здесь щемящие, ламентозные интонации у деревянных и скрипок звучат как пронзительные возгласы *ff* на фоне хора струнных и фортепиано (ц. 9; т. 131). Их развитие обретает важную драматургическую роль, существенно меняя экспрессию темы: общий вектор этих изменений направлен вверх, к нарастанию экспрессивности. Туттийное изложение подчеркивает эмоциональный накал, страсть, взрыв чувств.

Фортепианный эпизод (ц. 10) завершает данный этап преобразований и

самого бытия темы и осуществляет поворот в «зазеркалье», зону «обратимого мира». Архаично строгому, возвышенному звучанию предыдущего раздела противостоит земной и чувственный джазовый эпизод. Спонтанность и импровизационность свободного стиля, с одной стороны, значительно оттеняет сосредоточенное скорбное развитие. А с другой – интонационно близко ему и строится на тех же интонациях главной темы, выступая как зеркальное отражение ее ключевых интонаций.

Особенность гармонической сферы эпизода – тяготение к диссонантности и насыщение аккордов побочными тонами, использование хроматизации созвучий – приводит к разрушению тональной основы. Автором органично претворены не только элементы джазовой игры, но и манеры эстрадного исполнительства, получившей название «свингование». Важная роль отводится варьированию воссоздающего дух непринужденного музицирования, с характерной сольной каденцией-импровизацией кларнета. Его монолог звучит на фоне терпких красочных септаккордов и педали струнной группы (ц. 11; т. 171): им отвечает прихотливая инструментальная мелодия с неперiodичной метрикой, насыщенная сложным метrorитмическим развитием. Данный эпизод выполняет функцию медленной части цикла, небольшого лирического интермеццо, перед началом следующего активного раздела. Соло кларнета постепенно растворяется на фоне плагальных оборотов струнной группы и завершается объемным кластером.

Фактурное изложение дуэта деревянно-духовых, флейты и кларнета гетерофонно (ц. 12; т. 192). Песенная протяжная мелодия у флейты варьирует интонации основной темы «Каприччио». В ней много «опознавательных» признаков, характеризующих русскую протяжную песню, таких, как распевность, широта дыхания, аперiodичность, вари-

антный принцип развития. Фольклорный образ очерчивается не столько в сходстве некоторых мелодических фраз, сколько в наполненности обобщенно-русскими интонациями. Проникнутая песенностью мелодика, медленный темп, длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии – все это порождает образ надвременного, вечного. Одна из черт данной гетерофонно-утолщенной линии – «цепляемость». В процессе развития, на грани построений, интонационное сцепление подчеркивается ритмическим торможением. Создается непрерывная нить интонационного становления в противовес синтаксическому расчленению мелодии на фоне тянущих аккордов струнных.

Большая свобода и изменчивость ритма характеризует новый раздел (ц. 13; т. 242), хотя в записи он дан в противоречии между постоянным трехдольным размером, подчеркнутым остинатным звуком *d* и свободно дышащей мелодией партии фортепиано, украшенной яркими орнаментами и фиоритурами. Создается ощущение, будто мелодия «закована» в строгий трехдольный метр других голосов.

Волнообразное развитие (ц. 13; т. 279) приобретает значение основной семантической единицы для следующего художественного образа, глубоко уходящего корнями в народно-песенную традицию. Полифонические наложения подголосков образуют широко разлитое пространство, где господствует «воздушная» фактура, эпическая ширь интонаций, в которых слышатся архаичные трихордовые обороты, близкие стилю Н. Римского-Корсакова, А. Бородина. Им отвечает выразительная, романсового стиля, хроматизированная мелодия, наполненная опеваниями, задержаниями, придающими теме черты лирической экспрессии. Эта пластичная, обильно хроматизированная мелодия сочетает изысканность с трепетностью лирического высказывания. Не накопление ор-

кестровой массы, а колорит и расцветивание – задача данного эпизода. Длительное и интенсивное развитие мелодической линии напоминает о волнообразном течении мелоса П. Чайковского и С. Рахманинова, в котором есть романтический порыв, необыкновенная чувствительность и выразительность бескрайнего пространства русских долин и полей.

Сказочный вальс в духе хрупких, ирреальных тем С. Прокофьева (ц. 14–18; т. 311) – резкий жанровый переход в новую сферу образов, где скрипки запевают бесконечно наивную танцевальную мелодию. Каждый ее мелодический поворот словно таит в себе невысказанную экспрессию, которая постепенно оживляется возрастающей напряженностью интонаций. Низкие струнные в октавных дублировках подчеркивают четкую ритмическую поступь вальса.

В центре эпизода – соло кларнета (ц. 15; т. 338), еще одна стилизация, уже в духе вальса-бостона, исполненная ясной, светлой задушевности и чувственности. Это не что иное, как дань эстрадной традиции, атрибутике бытовой музыки 50-х – 60-х годов XX века. Новое появление у скрипок вальсовой темы (ц. 16; т. 357) дает основание говорить о трехчастности данного эпизода – типичной структуре вальса.

Последнее проведение лирической темы (ц. 18; т. 377) у скрипок подводит к выразительному соло фортепиано. Вальсовая тема, благодаря частой смене размера, свободно непрерывному развитию, тает в верхнем регистре. Светлая хрупкость, лиричность исчезает. Подобная утрата неслучайна. Метаморфоза вальса была постепенной: ее танцующий, капризный танцевальный рисунок сменился широкой кантиленой – темой флейт и кларнетов, поддержанной прозрачным вальсовым аккомпанементом.

На уровне драматургии «Капричио», возвышенный вальс с его хрупкой наивностью занимает особое место:

вальс как ознаменование приобщения к другим ценностям, обобщает собой новое устремление глубинного пласта произведения. Поэтому он является моментом очищения и психологического катарсиса после разноплановых переживаний предшествующих разделов. Мягкий вальсовый эпизод устанавливает ясность, покой и гармонию, к которой было устремлено все развитие. Подобная образно-драматургическая значимость вальса уже знакома нам по симфониям С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Б. Тищенко. Однако специфичность композиторского замысла произведения связана с отношением к жанру вальса как выводу из всего повествования.

Призрачное завершение, проникнутое отрешенным успокоением, ассоциируется с окончанием на полуслове, многоточии, «дематериализации» звучания и опирается на музыкально-исторические аллюзии (вальсы Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Э. Денисова). Коды такого рода прослушиваются как «постлюдия целой культурной эпохи» [7]. Композитору XX и XXI века красота и гармония уже не являются легко, как божественный дар, они обретаются ценой напряжения нравственных усилий культурного сознания.

Литература:

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки (50-е – 80-е годы) [Текст] / Г. Григорьева. – Москва : Советский композитор, 1989. – 206 с.
3. Ильин, И.П. Постструктурализм и диалог культур [Текст] / И. П. Ильин. – Москва, 1989. – 60 с.
4. Маньковская, Н. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Маньковская. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 347 с.
5. Мартынов, В. Наше время – время «постмузыки» / интервью И. Алешиной [Электронный ресурс]. – URL.<http://www.300onlinenl/print> (дата обращения 22.03.2018).
6. Сохор, А. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Т. 2. – Ленинград, 1981. – С. 46.
7. Трофимова, Е. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов [Электронный ресурс]. – URL.<http://lib.rin.ru> (дата обращения 21.03.2018).

Многообразии стилиевых пластов «Каприччио» Л. Долгановой – творческий поиск, стремление автора попробовать себя в различных стилях. Контрастные по стилистике эпизоды «Каприччио», выступая обобщением музыкальных явлений, символизируют ту или иную эпоху (барокко, XX век) или жанр музыки (русская протяжная песня, лирическая мелодичность русского романса XIX века, вальс-бостон, джазовая импровизация).

С другой стороны, видно упорное желание автора сблизить в музыкальном пространстве далекие друг от друга эпохи и стили, подтвердить непреходящие ценности искусства прошлого, подчеркнуть интертекстуальность как состоявшийся культурный феномен постмодернизма в музыкальной культуре.

Вместе с тем, произведение Л. Долгановой требует глубокого осмысления в пространстве взаимного резонирования творчества композитора и эпохи. Думается, особый статус произведения определяется тем, что в нем сфокусировались, с одной стороны, основные тенденции творчества Л. Долгановой тех лет, а с другой – определенные остро актуальные устремления искусства последней трети XX века.

References:

1. Bart, R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poehtika [Tekst] / R. Bart. – Moskva : Progress, 1989. – 616 s.
2. Grigor'eva, G. Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki (50-e – 80-e gody) [Tekst] / G. Grigor'eva. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1989. – 206 s.
3. Il'in, I.P. Poststrukturalizm i dialog kul'tur [Tekst] / I. P. Il'in. – Moskva, 1989. – 60 s.
4. Man'kovskaya, N. EHstetika postmodernizma [Tekst] / N. Man'kovskaya. – Sankt-Peterburg : Aletejya, 2000. – 347 s.
5. Martynov, V. Nashe vremya – vremya «postmuzyki» / interv'yu I. Aleshinoj [EHlektronnyj resurs]. – URL.<http://www.300onlinel\print> (data obrashcheniya 22.03.2018).
6. Sohor, A. EHsteticheskaya priroda zhanra v muzyke [Tekst] / A. Sohor // Voprosy sociologii i ehstetiki muzyki. – T. 2. – Leningrad, 1981. – S. 46.
7. Trofimova, E. Stilevye reminiscencii v russkom postmodernizme 1990-h godov [EHlektronnyj resurs]. – URL.<http://lib.rin.ru> (data obrashcheniya 21.03.2018).

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

УДК 784.6

Риккер Наталья Геннадьевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт им. П.И. Чайковского»,
преподаватель отделения музыкального искусства эстрады

E-mail: rikkernatasha@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ВЕСЕННЯЯ BEAT-ВА ДЕТСКИХ ХОРОВ. ИТОГИ

Rikker Natalya Gennadyevna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of office of musical art of a platform

E-mail: rikkernatasha@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

SPRING BEAT-VA OF CHILDREN'S CHORUSES. RESULTS

В последний день марта 2018 года в Челябинске под эгидой VI Международного музыкального фестиваля «Весенний beat» состоялась «Весенняя beat-ва детских хоров».

Во Дворце пионеров и школьников имени Н.К. Крупской в конкурсе на лучшее исполнение песен из мультфильмов и кино сразились 16 хоровых коллективов из Челябинска и Челябинской области (гг. Копейск, Снежинск). Призовые места распределялись в двух возрастных категориях.

Первое место в младшей возрастной категории (от 5 до 11 лет) получил младший состав хора «Тутти» (г. Челябинск, ДДК «Ровесник»; рук. Елена Карабешкина). Второе место по сумме набранных баллов занял дебютант «Весенней beat-вы» ансамбль «Два кота» (г. Челябинск, МАУДО «Центр «Креатив»; рук. Ольга Пушкина). Третье место жюри присудило младшей группе Образцового вокального коллектива «Колокольчик» (г. Челябинск, МАУДО «ДПШ», рук. Татьяна Воронина).

В старшей возрастной категории (от 11 до 18 лет) наивысшие баллы и первые места достались сразу двум коллективам: старшему составу хора «Тутти» (г. Челябинск, ДДК «Ровесник»; рук. Елена Карабешкина) и ансамблю «Суаре» (г. Челябинск, МАУДО «Центр «Креатив»; рук. Ольга Пушкина). С «серебряным» дипломом отправился домой ансамбль «Школьные истории» (г. Снежинск, школа № 125 с углубленным изучением математики; рук. Наталия Изосимова и Владимир Рудь), а «бронзой» отметили самый многочисленный коллектив, принимавший участие в состязании, – хор «Мировые песни» Детской студии Олега Митяева (г. Челябинск, МАУДО «ДПШ»; рук. Татьяна Шалагинова). В его составе пюот 32 вокалиста.

Право спеть на гала-концерте VI Международного музыкального фестиваля «Весенний beat» завоевал старший состав хора «Тутти»: выступление юных певцов с песней Пола Маккартни «Let It Be» открыло концерт.

По общему мнению жюри, участники «Битвы» показали хороший исполнительский уровень, и претендентов на призовые места выбрать было непросто.

Судили конкурс признанные специалисты в области музыкального творчества: популярная актриса и певица, подарившая свой голос многим персонажам мультипликационных и художественных фильмов, Лариса Брехман (Москва), креативный директор Международного музыкального фестиваля «Весенний beat» Виктор Риккер, художественный руководитель Челябинской государственной филармонии, композитор, аранжировщик Владимир Ошеров, художественный руководитель Челябинского камерного хора им. В.В. Михальченко Ольга Селезнёва, солист-вокалист Челябинской государственной филармонии Рустам Зайченко.

Все участники «Битвы детских хоров-2018» получили дипломы фестиваля «Весенний beat», сладкие подарки и уникальные учебные пособия «Играем джаз», изданные Челябинской государственной филармонией. Победителей наградили фирменными символами фестиваля – статуэтками, подушками-звездами, панамами, звездами-антистрессами.

Почётными гостями конкурса стали солисты детской студии «Baby-Jazz» (рук. Георгий Анохин), оркестр «Флейты Челябинска» (рук. Юлия Полуротова), молодёжный ансамбль «Мировые песни» (совместный проект народного артиста России Олега Митяева и ЮУрГГПУ; рук. Светлана Андриянова и Владимир Батраков). Особенную радость конкурсантам доставило выступление Ларисы Брехман, исполнившей песни из любимых советских мультфильмов.

В этом году фестиваль «Весенний beat» открылся 29 марта пресс-балом для челябинских журналистов. Далее в челябинской программе фестиваля – по-

этический баттл «Весенние beat'ники» (05. 04. 2018); мастер-класс певицы Рене Мари и джаз-трио Алекса Нахимовского (США) (08. 04. 2018); мастер-класс группы «Della Mae» (США) (09. 04. 2018); творческая встреча с певцом и гитаристом Тимо Гроссом (Германия) (09. 04. 2018); джем-сейшн (09. 04. 2018), а также концерты участников фестиваля в Кургане, Магнитогорске, Екатеринбурге. Га-ла-концерт фестиваля состоялся 8 апреля в Концертном зале им. С.С. Прокофьева (ул. Труда, 92). Гостями фестиваля стали знаменитые зарубежные и российские исполнители.

Фестиваль проводился при поддержке Министерства культуры Челябинской области, Челябинской государственной филармонии, Гёте-Института в Москве и Генерального Консульства США в Екатеринбурге.

В роли партнёров фестиваля выступили: НПО «Урал», Челябинская областная организация общественной организации «Всероссийское музыкальное общество», продакшн-студия «Pressmaster», группа компаний «Элефант», Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского, МАУДО «Дворец пионеров и школьников им. Н.К. Крупской г. Челябинска», детская джазовая студия «Бэби-джаз», студия современного творчества «VivArt», Центр музыкального образования «Камертон» г. Магнитогорска, кинотеатр «Знамя», клуб «EverJazz» (г. Екатеринбург), ООО «Лаборатория живого пива», буфет «BrOthers».

Генеральным информационным партнёром стала радиостанция «Челябинское Эхо». В качестве информационных партнёров выступили: газеты «Вечерний Челябинск», «Южноуральская панорама», «МК-Урал»; сетевое издание «VIBIRAI.RU»; журналы «Бизнес и культура» и «UNO».

Фрагменты фестиваля



Ансамбль «Суаре»



Образцовый вокальный коллектив «Колокольчик» – младший состав



Вокальный ансамбль «Крылья» и Лариса Брехман



Хор «Мировые песни» Детской студии Олега Митяева



Георгий Анохин и «Флейты Челябинска»



Хор «Тутти» – младший состав



Молодёжный ансамбль «Мировые песни»



Хор «Тутти» – старший состав

УДК 792.073

Цукерман Григорий Владимирович;
Министерство культуры Челябинской области,
Первый заместитель министра,
заместитель председателя организационного комитета проекта
#ТеатрПространствоСвободы
E-mail: zucker@culture-chel.ru
г. Челябинск, Россия

Титова Светлана Сергеевна;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств
им. П.И. Чайковского»,
аспирант, преподаватель кафедры ИТМиК, кафедры СГиППД.
ФГБОУ ВО «РАНХиГС» ЧФ, магистрант;
координатор проекта #ТеатрПространствоСвободы
E-mail: titova.svetlanasergeevna@yandex.ru
г. Челябинск, Россия

ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ АКТИВИЗАЦИИ АУДИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА #ТЕАТРПРОСТРАНСТВОСВОБОДЫ)

Аннотация. *Материал статьи дает описание основных положений культурного проекта #ТеатрПространствоСвободы, реализуемого впервые в Челябинской области. Представлены ключевые направления осуществления проекта #ТеатрПространствоСвободы, представлены аналитические данные в отношении театров-участников проекта, театральных художников и фотографов, отражены итоги проведения проекта.*

Ключевые слова: *культурный проект; проект #ТеатрПространствоСвободы; областная выставка театральных художников; театры Челябинской области; театральные художники и фотографии.*

Zukerman Grigory Vladimirovich;
Ministry of Culture of Chelyabinsk region,
First deputy minister,
vice-chairman of organizing committee of the project #TeatrProstranstvoSvobody
E-mail: zucker@culture-chel.ru
Chelyabinsk, Russia

Titova Svetlana Sergeevna;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
graduate student, teacher of department of history, theory of music and composition,
project coordinator #TeatrProstranstvoSvobody
E-mail: titova.svetlanasergeevna@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

SEARCH OF NEW FORMS OF ACTIVIZATION OF AUDIENCE (ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT #TEATRPROSTRANSTVOSVOBODY)

Annotation. *Material of article gives the description of basic provisions of the cultural project #TeatrProstranstvoSvobody, realized for the first time in Chelyabinsk region. The*

key directions of implementation of the project #TeampПространствоСвободы are presented, analytical data concerning participating theaters of the project, theatrical artists and photographers are submitted, results of carrying out the project are reflected.

Keywords: *cultural project; project #TeampПространствоСвободы; regional exhibition of theatrical artists; theaters of Chelyabinsk region; theatrical artists and photographers.*

Попыткой объединения творческих устремлений с целью популяризации деятельности сценического искусства, обмена передовым опытом и достижениями каждого театра и его представителей – художников и фотографов – выступил новый совместный проект Министерства культуры Челябинской области, Челябинского отделения Союза художников и Челябинского отделения Союза театральных деятелей, Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина под наименованием #ТеатрПространствоСвободы (проводился в период с 27 марта по 22 апреля 2018 г. на базе выставочного зала Союза художников, г. Челябинск, ул. Цвиллинга, 34).

К основополагающим нормативным документам проекта отнесем: «Стратегию государственной культурной политики на период до 2030 года», утвержденную Распоряжением Правительства РФ от 29.02.2016 г. № 326-р; «Концепцию развития театрального дела в РФ на период до 2020 года», утвержденную Распоряжением Правительства РФ от 10.06.2011 г. № 1019-Р; Приказ Министерства культуры Челябинской области «Об организации и проведении проекта #ТеатрПространствоСвободы» от 13.02.2018 № 34.

Украшением мероприятия стала возобновленная спустя 31 год V областная выставка театральных художников, на которой были представлены работы полусотни театральных художников и фотографов.

Проект реализован при поддержке Министерства образования и науки Челябинской области, Министерства социальных отношений Челябинской области, Ассоциации волонтеров Южного Урала.

Ключевая цель проекта #ТеатрПространствоСвободы – привлечение широкой аудитории, прежде всего молодёжи, ко всем актуальным современным течениям и проявлениям современного сценического искусства, к атмосфере живописи и непосредственного общения.

На основе анализа, проведенного Министерством культуры Челябинской области, выявлено, что театральная аудитория в настоящее время сокращается в силу старения населения. Ключевой пробел – это подростки и молодые люди, которые проявляют активный интерес ко всем медиаресурсам и сравнительно в меньшей степени – к непосредственно проводимым мероприятиям театра и искусства.

Поиски новой аудитории, привлечение молодой аудитории и ее активизация – задачи настоящего проекта.

По концепции проекта, в выставочном зале «Союза художников» была смонтирована театральная сцена. Благодаря этому зрители, приходящие на художественную выставку, приобщены к театральному искусству, а театральные зрители становятся аудиторией выставки. Этим достигается синергетический эффект.

Проблема, которую призван изменить проект – чрезмерная погруженность современного молодого поколения людей в мир гаджетов, в мир виртуальной реальности. Выход из такой ситуации видится в привлечении интереса к собственно живому театру, живому общению в творческой театральной среде, среде культуры и искусства.

Для привлечения большего внимания к проекту, вовлечения зрителей в мероприятия проекта были созданы офици-

альные страницы-группы сразу на нескольких площадках в социальных сетях: ВКонтакте¹, Facebook², Instagram, Twitter³. Для реализации этой задачи были привлечены: менеджер по рекламе в социальных сетях и интернет-продвижению И.А. Шабатина; фотографы А.В. Гольянов (Театр «Манекен»), М.М. Муллыев («Камерный театр»), Ю.И. Ермолин (Государственный исторический музей Южного Урала); дизайнеры М.С. Сыромятов (компания MAXWELL), С.М. Ксенофонтов (группа компаний Armada Autdor).

По содержанию проект #ТеатрПространствоСвободы включал в себя: показ спектаклей, представления любительских театров, мастер-классы, тренинги, поэтические поединки, творческие встречи, экскурсии по выставке, театральные уроки.

В настоящее время в структуру подведомственных учреждений Министерства культуры Челябинской области входят 6 театров. В Челябинске – Театр оперы и балета им. М.И. Глинки, Театр драмы им. Н. Орлова, Камерный театр, Молодежный театр, Театр кукол им. В. Вольховского; в Златоусте – Театр «Омнибус».

Помимо театров областного значения, на территории г. Челябинска функционируют театры муниципального значения – Театр «Манекен», Театр современного танца О. Пона, Кинотеатральное объединение «Кировец» (с включенным в него театром песка и теней «Скарабей»), Новый художественный театр.

Ряд театров муниципального значения расположены и функционируют на территории городов области: в Озерске – театры «Наш дом», «Золотой петушок»; в Магнитогорске – Драматический театр им. А.С. Пушкина, Театр куклы и актера «Буратино»; в Верхнем Уфалее – «Вымысел».

И это перечень только профессиональных театров.

На настоящий момент функционируют и любительские театры и студии, такие, как: «Зеленый театр», театр «Бабы» при ФГБОУ ВО «ЧГИК»; театральное отделение при ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»; студия Хабенского; студия Р. Рябкова при театре «Манекен»; Новая студия актерского мастерства А. Тетюева; «Центр ненормативной лирики».

Театры разнятся по репертуару и направлениям функционирования (камерные жанры, драматические жанры, кукольные спектакли, спектакли песочной анимации и теней, спектакли для молодежи и пр.).

Немаловажной причиной может выступать и разная принадлежность театров – ведомственная (областного и муниципального значения), географически-территориальная обособленность (свой зритель, своя аудитория).

Обозначенная дифференциация в направлениях функционирования продиктовала, отчасти, обособленность существования театров в области, невозможность по настоящее время ведения совместных мероприятий.

Таблица 1 – Анализ структуры исполнителей-участников проекта #ТеатрПространствоСвободы по ведомственной принадлежности

№п/п	Участник-исполнитель	Город	Ведомственная принадлежность (уровень)	возрастной ценз исполняемой программы	День участия
1	Приглашенный гость Д.В. Брусникин	Москва	федеральный		13.04.2018
2	Приглашенный гость С.Ю. Плотов	Москва	федеральный		19.04.2018

¹ <https://vk.com/theatrespaceforfreedom/>

² <https://www.facebook.com/theatreplaceoffreedom/>

³ <https://twitter.com/hashtag/#театрпространствосвободы>

Конкурсы. Фестивали. Проекты

3	Театр оперы и балета им. М.И. Глинки	Челябинск	областной	16+ (самостоятельная работа Е. Роткиной)	31.03.2018
4	Театр драмы им. Н. Орлова	Челябинск	областной	3+ и 16+	10.04.2018
5	Камерный театр	Челябинск	областной	12+; 16+; 18+ и мастер-класс 14+ (А. Реберо, А. Аляева, А. Потапова, Е. Букина)	11.04.2018
6	Молодежный театр	Челябинск	областной	12+	29.03.2018
7	Театр кукол им. В. Вольховского	Челябинск	областной	12+ (самостоятельная работа Т. Ахмедова)	03.03.2018
8	Театр «Омнибус»	Златоуст	областной	14+	09.04.2018
9	Театр «Манекен»	Челябинск	муниципальный	6+, 16+; мастер-класс А. Тетюева 12+	03.04.018
10	Кинотеатральное объединение «Кировец» (с включенным в него театром песка и теней «Скарабей»)	Челябинск	муниципальный	7+ и 12+ (мастер-класс песочной живописи) и спектакли 7+ и 14+	02.04.2018 и 07.04.2018
11	Новый художественный театр	Челябинск	муниципальный	18+ (самостоятельная работа Т. Богдан); 10+; 16+ и мастер-класс Е. Гаевой 12+	31.03.2018 и 12.04.2018
12	театр «Наш дом»	Озерск	муниципальный	12+; 14+; 15+	17.04.2018
13	«Золотой петушок»	Озерск	муниципальный	11+; мастер-классы 6+ и 8+	05.04.2018
14	Драматический театр им А.С. Пушкина	Магнитогорск	муниципальный	18+; мастер-класс А. Яковлев 3+ и 12+	21.04.2018
15	Театр куклы и актера «Буратино»	Магнитогорск	муниципальный	3+; 6+; 18+	02.04.2018
16	«Вымысел	Верхний Уфалей	муниципальный	6+	14.04.2018
17	Театр современного танца О. Пона	Челябинск	самостоятельные коллективы	12+	30.03.2018
18	Театральное отделение ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. ПИ. Чайковского» (рук. Е. Хусаинова)	Челябинск	самостоятельные коллективы	16+; 18+; мастер-классы 16+ и 18+	04.04.2018
19	Мастерская новой пьесы «БАБЫ» при ФГБОУ ВО «ЧГИК» (рук. Е. Калужских)	Челябинск	самостоятельные коллективы	16+	06.04.2018
20	Студия-театр «Манекен» при ФГБОУ ВО «ЮУрГУ» (рук. Р. Рябков)	Челябинск	самостоятельные коллективы	18+	14.04.2018
21	Новая студия актерского мастерства А. Тетюева	Челябинск	самостоятельные коллективы	18+	02.04.2018
22	«Зелёный театр»	Челябинск	самостоятельные коллективы	12+	18.04.2018
23	Конкурс «Чугунок»	Челябинск	любительские и профессиональные театры		15 и 16.04.2018
24	Центр ненормативной лирики (рук. Б. Черев)	Челябинск	самостоятельные коллективы	8+; 18+	20.04.2018

Перечень художников, фотографов, чьи работы представлены на выставке, отражен в таблице 2. Специализированную информацию по данному вопросу содержит буклет, посвященный проекту, изданный Министерством культуры ЧО [1].

Участие в проекте приняли театральные художники Челябинской области (художники по костюмам, художники-сценографы, художники-постановщики, театральные фотохудожники). Из 48 художников, принявших участие в проекте, можно выделить следующие категории (по распространению известности творчества по географии):

- постоянно работающие и известные в пределах Челябинской области – 22;
- известны в пределах страны – 11;
- известны за рубежом – 15 (Сластникова Е.М., Рошко Л.М., Голубев А.Л., Дидишвили Т.Д., Сластников А.В., Шутов

И.В., Болотских Н.И., Ксенофонтов С.М., Давыдов З.Э., Вотяков А.В., Хибатулли на Г.Р., Трифонова Е.С., Степанов А.М., Шефер А.А., Александров С.А.).

По наличию почетных званий:

- имеющие почетные звания – 3 (Дидишвили Т.Д., Сельвинская Т.И., Хлыбов В.П.).

По действительности участия в объединениях, организациях:

- действительные члены международной ассоциации пластических искусств – 2, (Сластников Е.М. и Сластников А.В.);
- действительные члены АХ – 1 (академик РАХ Дидишвили Т.Д.);
- действительные члены объединений, комиссий – 6, (Сластникова Е.М., Сельвинская Т.И., Сластников А.В., Хохлович Е.М., Дидишвили Т.Д., Александров С.А.).

Таблица 2 – Художники и фотографы Челябинской области, чьи работы включены в проект: #ТеатрПространствоСвободы

№ п/п	ФИО художника, фотографа	Какой театр представляет	Известен и работал ли за пределами страны
1	Елена Михайловна Сластникова	Член комиссии по декоративному искусству СХ РФ, художник; Оперный театр им. М.И. Глинки, работа в постановках разных театров страны	Беларусь, Украина, Китай, Член Международной ассоциации пластических искусств IAA AIAP UNESCO
2	Яков Зиновьевич Корсунский (1932–1986)	Живописец, театральный художник; Оперный театр им. М.И. Глинки (1955–1986), Театр драмы им. Н. Орлова	
3	Леонид Максимович Рошко (1941–2013)	Живописец; Театр кукол (1970–1980); Оперный театр им. М.И. Глинки (1986–2000), Театр драмы им. Н. Орлова, работа в постановках разных театров страны	Работы в частных коллекциях за рубежом, Варна
4	Андрей Леонидович Голубев	Фотограф; Оперный театр им. М.И. Глинки (с 1995)	Австрия
5	Татьяна Ильинична Сельвинская (р. 1927)	Преподаватель, поэт, Член СХ СССР, Заслуженный деятель искусств России, художник-сценограф, художник по костюму; Театр драмы им. Н. Орлова, Театр юного зрителя (Молодежный театр)	
6	Валентин Афанасьевич Александров (р. 1938)	Художник театра и кино, график, живописец; Театр юного зрителя (Молодежный театр) (с 1971), Театр им. С.М. Цвиллинга (с 1976), Театр драмы им. Н. Орлова, работа в постановках разных театров страны	

Конкурсы. Фестивали. Проекты

7	Тимур Давидович Дидишвили	Академик РАХ, художник, Заслуженный деятель искусств России (1998), Председатель ЧФ Творческого Союза художников России; Театр драмы им. Н. Орлова (1982–1996), Камерный театр (1997–2008), работа в постановках разных театров страны	Тбилиси, Прага, Финляндия, Польша, Германия, Португалия
8	Олег Иванович Петров (р. 1951)	Художник; Театр драмы им. Н. Орлова	
9	Николай Николаевич Осьминов (р. 1978)	Режиссер, художник-постановщик, художник по костюмам; Театр драмы им. Н. Орлова (с 2000)	
10	Константин Станиславович Михайлов (р. 1988)	Художник-постановщик, художник-декоратор; Театр драмы им. Н. Орлова (с 2012)	
11	Екатерина Вячеславовна Коробейникова (р. 1978)	Дизайнер, дизайнер интерьера, художник-декоратор; Театр драмы им. Н. Орлова (с 2016)	
12	Нина Александровна Амелина (р. 1953)	Художник-постановщик; Магнитогорский театр куклы и актера «Буратино» (1974–1989), Камерный театр (с 2002)	
13	Марат Мансурович Муллыев (р. 1961)	Фотограф; Камерный театр (с 2014), работа в постановках разных театров страны	
14	Антон Владимирович Слостников	Член СХ РФ, Член СТД, художник-постановщик; Молодежный театр, работа в постановках разных театрах страны	Дания, Венеция, Париж, Член Международной ассоциации пластических искусств IAA AIAP UNESCO
15	Игорь Владимирович Шуртов	Фотограф; Молодежный театр (с 1999)	Дания
16	Алексей Владимирович Гольянов (р. 1957)	Филолог, фотограф, рекламный фотограф; Театр «Манекен», работа в постановках разных театров страны	
17	Елена Владимировна Гаева (Гельфонд)	Художник-постановщик, изготовитель витражей; Театр «Омнибус» (г. Златоуст), Новый художественный театр (с 2009), работа в постановках разных театров страны	
18	Наталья Ивановна Болотских	Преподаватель, художник-сценограф, художник-костюмер; с 1990 Театр оперы и балета им. М.И. Глинки, в настоящее время – Новый художественный театр, (работа в постановках разных театрах страны!)	Выставки за рубежом
19	Екатерина Юрьевна Тихонова (р. 1983)	Художник по костюму, ученица Н.И. Болотских; Новый художественный театр (с 2013)	
20	Сергей Михайлович Орлов	Художник-реставратор, фотограф; Новый художественный театр	
21	Сергей Михайлович Ксенофонтов	Физик-математик, художник- дизайнер, графический дизайнер; Новый художественный театр, группа Компаний Armada Outdoor (с 2003)	Международный фестиваль «Chelovek ТЕАТРА»
22	Елена Мироновна Хохлович (р. 1970)	Член молодежного объединения СХ, Член СТД, преподаватель детского театра моды, художник-иллюстратор, художник-постановщик, художник по костюму; Театр кукол им. В. Вольховского	

23	Захар Эйвазович Давыдов (р. 1975)	Художник-постановщик; Театр кукол им. В. Вольховского, работа в постановках разных театров страны	Фестиваль театра кукол в Праге 1998
24	Татьяна Егоровна Репина (р. 1961)	Руководитель бутафорского цеха (с 1991); Театр кукол им. В. Вольховского	
25	Ринат Асгатович Каримов	Художник-оформитель, дизайнер, художник-постановщик; Магнитогорский театр оперы и балета, работа в постановках разных театров области	
26	Оксана Анатольевна Рындина	Художник по костюмам; Магнитогорский театр оперы и балета	
27	Ирина Александровна Кустова	Фотограф; Магнитогорский театр оперы и балета	
28	Ильдар Вильевич Валиахметов	Художник-постановщик; Театр куклы и актера «Буратино», г. Магнитогорск	
29	Михаил Леонидович Кривенко	Художник; Театр куклы и актера «Буратино» г. Магнитогорск (с 1978), работа в постановках разных театров страны	
30	Алексей Васильевич Вотяков	Аспирантура СПбГАТИ, сценограф; Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина, работа в постановках разных театров страны	Италия «Театр Метастаззио» 2004 (проект с С.-Пб. Театром «Балтийский дом»)
31	Александр Николаевич Яковлев	Художник-декоратор, график, изготовитель мандал; Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина (с 2011)	
32	Гульнур Рафкатовна Хибаттуллина	Стажировка в СПбГАТИ, художник-костюмер; Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина, Камерный театр, Молодежный театр г. Челябинска, работа в постановках разных театров страны	Республика Карелия
33	Елена Юрьевна Кононенко	Актриса, руководитель студии «Свет» с 2015 (МБУК «Дом Дружбы Народов»); художник не по профессии, а по призванию; Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина	
34	Андрей Николаевич Кустов	Дизайнер, видеооператор, верстальщик полиграфической продукции, руководитель отдела связей с общественностью; Магнитогорский драматический театр оперы и балета	
35	Игорь Юрьевич Пятинин (р. 1965)	Фотограф-художник; Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина	
36	Маргарита Валентиновна Колмогорцева (р. 1982)	Художник-постановщик; с 1992 – для спектаклей Озерска, Челябинска, Златоуста, Омска и др., работы представлены на выставках в разных городах страны, работа в постановках разных театров страны	
37	Владимир Алексеевич Оськин (р. 1969)	Информатик, фотограф; Озёрские театры «Наш дом» и «Золотой петушок»	

Конкурсы. Фестивали. Проекты

38	Екатерина Сергеевна Трифонова (1985)	Художник; Озерский театр кукол «Золотой петушок», выставки в разных городах страны	Международные выставки 2006, 2017 гг.
39	Андрей Михайлович Степанов	Художник-постановщик, художник-педагог изобразительного искусства; Озерский театр кукол «Золотой петушок», выставки в разных городах страны	Киргизия, Казахстан
40	Александр Анатольевич Кузнецов (1952)	Фотограф; Озерские театры «Наш дом» и «Золотой петушок», выставки в разных городах страны,	
41	Виктор Петрович Хлыбов (р. 1947)	Заслуженный работник культуры РФ, заслуженный деятель искусств РБ, Стажировка в мастерских Большого театра, на Мосфильме, в Ленкоме; художник-постановщик в театре «Омнибус» г. Златоуст, работа в театрах страны,	
42	Лилия Вадимовна Файзулина (р. 1961)	Художник-постановщик, заведующий художественно-постановочной частью; Театр «Омнибус», г. Златоуст (с 2009)	
43	Владимир Николаевич Накоряков (р. 1944)	Институт торговли, фотограф (с 1959), руководитель фото-кружка (1970–1980), фотокорреспондент; Театр «Омнибус», г. Златоуст (с 2013)	
44	Владимир Аркадьевич Малых (1955)	Художник-сценограф; Театр «Вымысел», г. Верхний Уфалей (с 1999), выставки в городах страны	
45	Павел Викторович Неволин (р. 1984)	Фотограф, видеоинженер; Театр «Вымысел», г. Верхний Уфалей	
46	Анжела Александровна Шефер (1972)	Член союза фотографов России, парикмахерское искусство, модель, стилист, журналист фотограф; Студия «Каменный пояс» (с 2010)	Франция, Люксембург, Австрия, Проект «Необратимость»
47	Сергей Анатольевич Александров (р.1953)	Ветеран труда, председатель секции театральных художников ЧО СТД РФ, Член СТД РФ, Член СХ РФ, художник-постановщик, дизайнер, живописец; Театр драмы им. Н. Орлова, работа с театрами страны	Театры Германии, Австрии, США, картины в галереях стран СНГ и за рубежом
48	Донат Рифьянович Гильманшин (р. 1994)	Музыкант, телеведущий (2009), фотограф (с 2012); Внештатный сотрудник театра Н. Орлова (2014–2016), работы известны в городах страны	

Обозначенный проект преследовал образовательные цели: привлечение к театральному искусству обучающихся дошкольных учреждений (ДС №№ 39, 108, 335, 369); общеобразовательных учреждений (СОШ №№ 22, 39, 58, 61, 106, 124, 152, лица № 35, гимназий №№ 1, 11, 80, 93); детских школ искусств и центров творчества (ДШИ № 4, № 9, ДЮЦ,

ДДТ «100 фантазий» г. Челябинска, ДШИ № 1 г. Копейска, Полтавской ДШИ, Коркинской ДШИ, Озерской ДХШ, Аргаяшской ДШИ, Еткульского Дома культуры, ДМШ г. Копейска, Metallургического ЦДТ, ДШИ п. Бердуяш Саткинского муниципального района); управления культуры Миасского городского округа; иных организаций (Творческое объеди-

нение «Параматма») и организаций высшего образования области.

Так, осуществлено сотрудничество с такими ООВО, как ЮУрГУ, ЧелГУ, ЮУрГГПУ (ЧГПУ), ЧГИК, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, а также с негосударственными ООВО, реализующими подготовку специалистов в области дизайна и дизайна костюма – РБИУ, ЮУИЭиУ.

В рамках проекта каждому театру и коллективу области была предоставлена возможность участия с собственной программой – спектаклями, театральными уроками, мастер-классами актерского мастерства (А. Тетюев, А. Реберо, А. Аляева, А. Потапова, Е. Букина), мастер-классами сценической речи, сценическо-

го боя, манеры и этикета в различных эпохах (ЮУрГИИ им. П.И. Чаковского), изготовления витража (преподаватель Е.В. Гаева), изготовления кукол (преп. Г. Хибатуллина), изготовления мандал (преп. А. Яковлев), песочной живописи (театр «Скарабей»).

Всего проект насчитывает 12 различных тем и 16 групп проведенных мастер-классов.

Образовательная направленность проекта может быть представлена и отражена следующими характеристиками – охват референтных групп участников и наполняемость мероприятий обучающей направленности (мастер-классы) (таблица 3).

Таблица 3 – Анализ посещаемости мастер-классов

№ п/п	Дата проведения	Время проведения	Кто проводит	Наименование	Квота мест (чел.)	Количество участников (чел.)	Наполняемость (%)	Коэффициент выполнения квоты мест
1	02.04.2018	12-00	Театр песочной живописи «Скарабей»	Песочная живопись	20	19	95	0,95
2	02.04.2018	13-00	Театр песочной живописи «Скарабей»	Песочная живопись	20	23	115	1,15
3	02.04.2018	14-00	Театр песочной живописи «Скарабей»	Песочная живопись	20	15	75	0,75
4	02.04.2018	12-00 18-00	М. Шелунцов	Медиапродвижение в сфере культуры	30	35	116,67	1,17
5	03.04.2018	13-00	Театр «Манекен» (А. Тетюев)	Актерская свобода на сцене и в жизни	30	48	160,00	1,60
6	04.04.2018	12-00	ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Манера и этикет в различных исторических эпохах	70	78	111,43	1,11
7	04.04.2018	13-00	ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Народный танец	70	46	65,71	0,66
8	04.04.2018	13-45	ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Сценический бой	70	41	58,57	0,59
9	04.04.2018	14:30	ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Голосоречевой музыкально-ритмический тренинг «Федорино горе»	70	55	78,57	0,79

Конкурсы. Фестивали. Проекты

10	05.04.2018	11-00	Озерский театр кукол «Золотой петушок»	Изготовление соломенной куклы (в связке со спектаклем «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»)	50	31	62,00	0,62
11	11.04.2018	14-00	Камерный театр (Антон Роберо, Анастасия Аляева, Александра Потапова, Екатерина Букина)	Актерское мастерство	20	30	150,00	1,50
12	11.04.2018	16-00 (дополнительно организованная группа из-за спроса на мероприятие)	Камерный театр (Антон Роберо, Анастасия Аляева, Александра Потапова, Екатерина Букина)	Актерское мастерство	20	24	120,00	1,20
13	12.04.2018	12-00	Новый художественный театр (Г.В. Гаева)	Витражи Тиффани	10	11	110,00	1,10
14	12.04.2018	15-00 (дополнительно организованная группа из-за спроса на мероприятие)	Новый художественный театр (Г.В. Гаева)	Витражи Тиффани	10	13	130,00	1,30
15	21.04.2018	14-00	Магнитогорский ДТ им. А.С. Пушкина (преп. Хибатуллина)	Изготовление бумажной куклы	15	отменен по причине болезни преподавателя	предложено прослушать м-кл по изготовлению мандалы	
16	21.04.2018	14-00	Магнитогорский ДТ им. А.С. Пушкина (преп. А. Яковлев)	Изготовление мандалы	20	27	135,00	1,35
итог: 16					530	496	105,53	1,06

Наиболее востребованными явились мастер-классы с превышением кво-

ты мест (коэффициент «К» посещаемости от 1,5 до 3).

Продолжение таблицы 3 – Анализ посещаемости мастер-классов

№ п/п	Дата проведения	Время проведения	Кто проводит	Наименование	Квота мест (чел.)	Количество участников (чел.)	Наполняемость (%)	Коэффициент выполнения квоты мест
1; 2; 3	02.04.2018	12-00 1 группа; 13-00 2 группа; 14:00 3 группа	Театр песочной живописи «Скарабей»	Песочная живопись	20	57	285	2,85
11; 12	11.04.2018	14-00 1 группа; 16-00 2 группа	Камерный театр (Антон Роберо, Анастасия Аляева, Александра Потапова, Екатерина Букина)	Актерское мастерство	20	54	270,00	2,70
13; 14	12.04.2018	12-00 1 группа; 15-00 2 группа	Новый художественный театр (Г.В. Гаева)	Витражи Тиффани	10	24	240,00	2,40
5	03.04.2018	13-00	Театр «Манекен» (А. Тетюев)	Актерская свобода на сцене и в жизни	30	48	160,00	1,60

Проект включил 38 спектаклей, литературных чтений, театральных уроков. Поначалу на некоторых показах артистов на сцене было больше, чем зрителей, но к моменту завершения проекта наполненность залов была такова, что не все желающие могли получить свободное место. При оценке количественной характеристики заполнения зрительного зала иногда возникала необходимость показа спектакля во второй раз, пример тому «Марина Цветаева. Мои дикости и тихости» от Магнитогорского драматического театра им. А.С. Пушкина (21.04.2018).

Все мероприятия были протяженностью от 20 минут до 1,5–2 часов, ввиду особенностей восприятия молодежи, воспитанной на рамочном и сиюминутном получении информации, не выбирающей для посещения длительные мероприятия и предпочитающей общение в социальных сетях «живому» посещению образцов искусства.

Программа мероприятий была рассчитана на все возрастные группы широкой аудитории:

- 3+ «Иссумбоси», «Сказки для тигра», «Дочь Солнца и Луны (театр на подушках для самых маленьких)»;
- 6+ «Сказка о царе Салтане», «Басни И.А. Крылова», «Старик Хоттабыч»;
- 10+ «Малахитовая шкатулка»;
- 12+ «Игра в красавицу», «Ангел и Демон М. Лермонтова», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Безумный день, или Женитьба Фигаро»;
- 14+ «Быть может за хребтом Кавказа», «Лондон»;
- 16+ «Холодно-горячо», «За чертой», «Деньги из голубой книжки»;
- 18+ Olga Maria, «Игра теней», «Беляш», «Год без любви», «По прочтению В. Маяковского: как живой, с живыми говорящими...», «Запах ежевики», «Любовь».

В рамках проекта для театров и концертных организаций области был организован мастер-класс «Медиапро-

движение в сфере культуры и искусства» – от основателя студии веб-дизайна Royal Rocks, сооснователя PR-агентства «Команда +1» М. Шелунцова (02.04.2018 проведена аналитика продвижения услуг культуры и искусства для каждого конкретного участника практикума от учреждений области). Для студентов ФГБОУ ВО «ЧГИК» и ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» организован «Тренинг ведения экскурсии» – от искус-

ствоведа, критика, члена Союза художников и Союза театральных деятелей И.В. Духиной (07 апреля 2018 г. записано обучающее видеопособие).

В результате реализации проекта было проведено 48 экскурсий, 13 из которых явились целевыми от образовательных организаций и организаций социальной направленности области.

Анализ проведения экскурсий представлен в таблице 4.

Таблица 4 – Анализ посещаемости целевых экскурсий

№ п/п	Дата проведения	Время проведения	Кто проводит	Квота мест (чел.)	Количество участников (чел.)	Наполняемость (%)	Коэффициент выполнения квоты мест
1.	29.03.2018	10:00	А. Семенова, А. Согласова, Г. Жосан	8	15	187,5	1,85
2.	30.03.2018	10:00	Д. Шапошникова, А. Иванова	8	8	100	1
3.	30.03.2018	14:00	Р. Исмаилова	8	10	125	1,25
4.	31.03.2018	10:00	В. Бондарева, С. Юшкова	8	17	212,5	2,12
5.	01.04.2018	10:00	Г. Рудных, С. Карташова	8	15	187,5	1,87
6.	02.04.2018	10:00	Р. Латыпова	8	9	112,5	1,12
7.	04.04.2018	12:00	С. Городков	8	10	125,0	1,25
8.	05.04.2018	11:00	А. Семенова, А. Согласова, Г. Жосан	8	10	125,0	1,25
9.	11.04.2018	10:00	Ю. Шаршина, Т. Лихватских (для СОШ коррекционной)	16	17	106,25	1,06
10.	14.04.2018	19:00	Ю. Шаршина (экскурсии для студентов ЮУрГУ, артистов театра «Манекен»)	16	53	331,25	3,31
11.	17.04.2018	17:00	Т. Лихватских, Е. Листопад (для ветеранов)	16	19	118,75	1,19
12.	21.04.2018	10:00	Р. Латыпова, Ю. Показаньева (обучающиеся «У Лукоморья»)	16	31	193,75	1,94
13.	21.04.2018	18:00	Т. Лихватских (школы Челябинска)	16	74	462,5	4,62
Итого:				128	288	183,65	1,83

В рамках проекта организовано музыкальное оформление пространства выставочного зала Союза художников, осуществлена разработка музыкального

дизайна. Выбор музыкальных композиций соответствовал семантике художественных изобразительных и сценических произведений, подчеркивая их об-

разный план. Воплощение идеи музыкального дизайна реализовано музыковедом, преподавателем кафедры ИТМиК и кафедры СГиППД ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» Титовой С.С. и обучающимся 3 курса специальности «Музыковедение» ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» Фигловской О.А.

Организованы творческие встречи с московскими представителями театрального искусства – Заслуженным артистом России, Заслуженным деятелем искусств РФ, режиссёром театра и кино, актёром, сценаристом, театральным педагогом, профессором школы-студии МХАТ Д.В. Брусникиным (13 апреля 2018); драматургом, сценаристом, работающим прежде в Челябинске, а ныне в Москве, С.Ю. Плотовым (19 апреля 2018). Организованы также фестиваль «капустников» (1 этап – с 15.04.2018) и футбольный турнир среди театров (27.04.2018). В рамках проекта в Челябинском отделении Союза театральных деятелей РФ (ВТО) проведен Круглый стол, на котором обсуждался вопрос о выборе ролей для исполнения в современном театре. Состоялись региональные гастроли студий творческого развития, в рамках которых в ДК Железнодорожников выступили артисты из Воронежа, Казани, Новосибирска и Челябинска.

На период проведения проекта пришлось два юбилея челябинских театров: «Манекен» отметил 55-летие, Камерный театр – 30-летие.

Проект не финансировался за счет бюджетных ассигнований субъекта РФ. Все театры, художники представили свои работы на безвозмездной основе.

Финансовые обязательства по реализации проекта осуществлялись через региональное отделение Союза театральных деятелей посредством выделения денежных средств по субсидии социально ориентированным некоммерческим организациям, осуществляющим деятельность в области культуры и искусства на территории Челябинской области по соглашению на 2018 год между Министерством культуры Челябинской области и региональным СТД (Челябинским областным отделением общероссийской общественной организации «Союз театральных деятелей РФ (ВТО)»).

Для обеспечения многих статей расходов необходимой оказалась помощь спонсоров (текстиль, типографские услуги, цепи для фиксации картин, напитки и закуски для фуршета, конфеты для участников).

Перечень спонсоров, с которыми организаторы взаимодействовали в рамках проекта, представлен в таблице 5.

Таблица 5 – Спонсоры проекта #ТеатрПространствоСвободы

№п/п	Наименование организации-спонсора
1.	ПАО «Магнитогорский металлургический комбинат» (ПАО «ММК»)
2.	Правление «КУБ» (АО)
3.	ЛПХ «Лукошко»
4.	Торгово-производственная компания «Фаворит-плюс»
5.	МАУ «Челябинский центр искусств»
6.	ОАО «Южуралкондитер»
7.	Текстильный центр «Премьера»
8.	ООО Торговый дом «Леди прима»
9.	ООО Центр пищевой индустрии «Ариант»
10.	ООО «Равис – птицефабрика Сосновская»
11.	Златоустовская оружейная фабрика
12.	ООО «Завод Стройтехника»
13.	ООО «Руслада»
14.	ЗАО «ИНСИ»
15.	ООО «Лацкан плюс»
16.	ООО «Текстиль-Сити»
17.	ООО «Персонаж»
18.	Компания MJN

Перечень организаций и ИП, с которыми произведено сотрудничество по поставке товаров и услуг, обеспечивающих функционирование проекта приведены в таблице 6. Данный перечень ис-

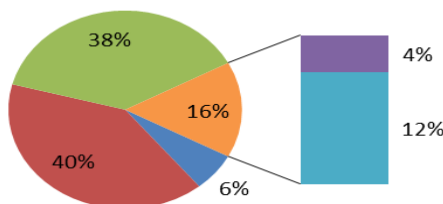
ключает затраты на аренду зала Союза художников, затраты на транспортировку гостей, транспортировку реквизита, собственные затраты театральных коллективов, трупп, художников.

Таблица 6 – Детализация обеспечивающих проект затрат

№ п/п	Наименование статей расходов	Сумма (руб.)	Валовая доля (%)
1.	Сопровождение приглашенных гостей проекта	55975	6%
2.	Оформление и оснащение помещения выставочного зала «СХ»	357238	40%
3.	Типографские услуги	339651,86	38%
4.	Обеспечение функционирования социальных сетей проекта	35000	4%
5.	Прочие расходы	104455,2	12%
Итого		892 320 р. 06 коп.	

Структура обеспечивающих затрат

- Сопровождение приглашенных гостей проекта
- Оформление и оснащение помещения выставочного зала «СХ»
- Типографские услуги
- Обеспечение функционирования социальных сетей проекта
- Прочие расходы



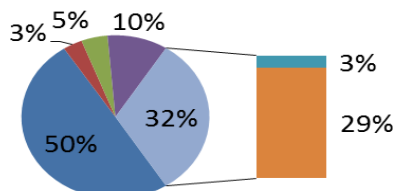
Перечень доходов от реализации билетов на мероприятия проекта представлен в таблице 7.

Таблица 7 – Структура доходов от реализации билетов на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе

№ п/п	Наименование организации	Предмет продажи	Суммы (руб.)	Валовая доля (%)
1.	Региональное отделение Союза художников (Выставочный зал, Цвиллинга, 34)	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	52743	50
2.	Челябинский камерный театр	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	3520	3%
3.	Челябинский молодежный театр	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	4800	5%
4.	Челябинский театр драмы им. Н. Орлова	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	11000	10%
5.	Челябинский кукольный театр им. В. Вольховского	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	3440	3%
6.	Челябинский театр оперы и балета им. М.И. Глинки	билеты на мероприятия, предоставляемые на возмездной основе	30300	29%
Итого			105803 руб. 00 коп.	

Структура доходов от продажи билетов проекта

- Региональное отделение «Союза художников»
- Челябинский Камерный театр
- Челябинский Молодежный театр
- Челябинский Театр драмы им. Н. Орлова
- Челябинский кукольный театр им. В. Вольховского
- Челябинский театр оперы и балета им. М.И. Глинки



Стоимость реализуемых билетов на возмездной основе составляла 80 и 100 рублей. При этом реализованы акционные билеты через систему Gilmon (стоимостью от 24 рублей). Часть билетов реализована на безвозмездной основе обучающимся образовательных учреждений по соглашению Министерства культуры Челябинской области с Министерством образования и науки Челябинской области, Министерством социальных отношений Челябинской области.

Проект социально ориентированный, не преследует коммерческих целей и не является самокупаемым коммерческим проектом. Доход от реализации билетов составляет лишь 11,85 % (105803 руб. 00 коп.) от понесенных обеспечивающих затрат (892 320 р. 06 коп.) и не может являться самокупаемым.

Ряд мероприятий представлены для посещения воспитанниками детских домов, реабилитационных центров для несовершеннолетних (например, такими гостями стали воспитанники МКУ «Социально-реабилитационный центр для несовершеннолетних» Metallургического района (17.04.2018); МБУ «Центр помощи детям, оставшимся без попечения родителей «Надежда» (10.04.2018).

В рамках проекта был заключен договор о сотрудничестве с «Ассоциацией

волонтерского движения Южного Урала» (от 12.04.2018). Волонтеры стали активными участниками, помогающими в организации мероприятий проекта и, одновременно, его любимыми зрителями.

Положительный интегративный эффект от нового для Челябинской области проекта видится безусловным. А его проведение продиктовано необходимостью осуществления подобного рода мероприятий в театральной сфере области. Надеемся, в последующем проект станет ежегодным мероприятием.

В подготовке данного мероприятия задействовано колоссальное количество участников: помимо полусотни художников и фотографов – представители театров и студий области. Участниками и организаторами выступили: министр культуры Челябинской области А.В. Бетехтин; первый заместитель министра культуры Челябинской области Г.В. Цукерман; председатель Челябинского отделения Союза театральных деятелей России А.С. Романов; художественный руководитель выставки С.А. Александров; заместитель генерального директора по научно-просветительской деятельности Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина А.М. Рубцов; председатель Челябинского отделения Союза художников России А.В. Костюк; генеральный дирек-

тор галереи рекламы ООО «Персонаж» О.В. Кнорр; региональный директор компании MJN М.А. Винокурова; координаторы проекта В.В. Мерк и С.С. Титова; актер театра «Манекен», режиссер, художественный руководитель «Новой студии актерского мастерства» А.Е. Тетюев; менеджер по рекламе в социальных сетях и интернет-продвижению И.А. Шабатина; директор Челябинского государственного драматического Камерного театра И.А. Коломейский; артист Театра драмы им Н. Орлова С.А. Арефьев; редактор репертуарного отдела Челябинского областного кино-

центра им. С.А. Герасимова Ю.Д. Сычев; актер Нового художественного театра П.П. Оликер.

По материалам проекта издан буклет, содержащий информацию о театрах области и работах театральных художников и фотографов.

Были разработаны логотипы проекта, логотипы театров-участников, логотипы пригласительных билетов, дизайн буклета, благодарственных писем, баннеров, отснято более 2000 фотографий.

Проект насчитывает суммарно порядка 15 тысяч участников-исполнителей, организаторов, зрителей.

Литература:

1. Проект #ТеатрПространствоСвободы [Буклет]. – Челябинск : Министерство культуры Челябинской области, 2018.

2. Титова, С.С. К вопросу о восприятии художественных произведений [Текст] / С.С. Титова // Педагогическое мастерство : материалы IX междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2016 г.). – Москва : Буки-Веди, 2016. – С. 53–55.

3. Титова, С.С. О полимодальности музыкального восприятия [Текст] / С.С. Титова // Образование в сфере искусства. – 2016. – № 2 (8). – С. 96–99.

4. Цукерман, Г.В. Корпоративная культура: бизнес-трактовы и специфика социологического прочтения [Текст] / Г.В. Цукерман // Челябинский гуманитарий. – 2016. – № 3 (36). – С. 22–27.

5. Цукерман, Г.В. Корпоративная культура: ценностные основания интеграции [Текст] / Г.В. Цукерман // Социум и власть. – 2016. – № 6 (62). – С. 128–132.

6. Цукерман, Г.В. Корпоративность как объект культурологического осмысления: к постановке проблемы [Текст] / Г.В. Цукерман // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 2 (46). – С. 60–68.

7. Цукерман, Г.В. Театральное искусство Челябинска в ракурсе аудиторного восприятия: проекция эффектов корпоративной культуры (к постановке проблемы) [Текст] / Г.В. Цукерман // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4 (52). – С. 97–102.

8. Titova, S.S. The creativity of the Chelyabinsk theater of contemporary dance: the case of performances in the framework of the PROJECT: #TheTheatreSpaceOfFreedom [Text] / S.S. Titova, O.A. Figlovskaya // Actually problems of Applied Sciences: V International Scientific Conference. – Spain, Barcelona. – 2018. – # 4. – P. 24–29.

9. Titova, S.S. The monitoring of performance indicators for institutions subordinated to the Ministry of culture in the Chelyabinsk region: comparison of data over the years 2015-2016-2017 on the example of the theatres and concert organisations [Text] / S.S. Titova // Modern Science: scientific publications journal. – 2018. – # 2 (February) – P. 111–115.

References:

1. Proekt #TeatrProstranstvoSvobody [Buklet]. – Chelyabinsk : Ministerstvo kul'tury Chelyabinskoj oblasti, 2018.

2. Titova, S.S. K voprosu o vospriyatii hudozhestvennyh proizvedenij [Tekst] / S.S Titova // Pedagogicheskoe masterstvo : materialy IX mezhdunar. nauch. konf. (g. Moskva, noyabr' 2016 g.). – Moskva : Buki-Vedi, 2016. – S. 53–55.
3. Titova, S.S. O polimodal'nosti muzykal'nogo vospriyatiya [Tekst] / S.S. Titova // Obrazovanie v sfere iskusstva. – 2016. – № 2 (8). – S. 96–99.
4. Cukerman, G.V. Korporativnaya kul'tura: biznes-traktovki i specifika sociologicheskogo prochteniya [Tekst] / G.V. Cukerman // CHelyabinskij gumanitarij. – 2016. – № 3 (36). – S. 22–27.
5. Cukerman, G.V. Korporativnaya kul'tura: cennostnye osnovaniya integracii [Tekst] / G.V. Cukerman // Socium i vlast'. – 2016. – № 6 (62). – S. 128–132.
6. Cukerman, G.V. Korporativnost' kak ob'ekt kul'turologicheskogo osmysleniya: k postanovke problemy [Tekst] / G.V. Cukerman // Vestnik CHelyabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. – 2016. – № 2 (46). – S. 60–68.
7. Cukerman, G.V. Teatral'noe iskusstvo CHelyabinska v rakurse auditor'nogo vospriyatiya: proekciya ehffektov korporativnoj kul'tury (k postanovke problemy) [Tekst] / G.V. Cukerman // Vestnik kul'tury i iskusstv. – 2017. – № 4 (52). – S. 97–102.
8. Titova, S.S. The creativity of the Chelyabinsk theater of contemporary dance: the case of performances in the framework of the PROJECT: #TheTheatreSpaceOfFreedom [Text] / S.S. Titova, O.A. Figlovskaya // Actually problems of Appiled Sciences: V International Scientific Conference. – Spain, Barcelona. – 2018. – # 4. – P. 24–29.
9. Titova, S.S. The monitoring of performance indicators for institutions subordinated to the Ministry of culture in the Chelyabinsk region: comparison of data over the years 2015-2016-2017 on the example of the theatres and concert organisations [Text] / S.S. Titova // Modern Science: scientific publications journal. – 2018. – # 2 (February) – P. 111–115.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Не допускается ручная расстановка переносов. Не допускается использование постраничных сносок. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием **черно-белых текстур** и иметь сквозную нумерацию. Сокращение слов в таблицах не допускается, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке (согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией литературы в общем ее списке в конце статьи (оформляется по ГОСТ 7.1-2003).

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

и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском, немецком/французском языке название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN) .

Ответственность сторон. Статья рецензируется членами редакционно-экспертного совета журнала. Статья, не отвечающая требованиям, к рецензированию не принимается. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста.

В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор. Стоимость 1 страницы – 150 руб. Цветные иллюстрации оплачиваются автором дополнительно. За публикацию статьи действует льготная система оплаты для обучающихся и преподавателей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, авторов из числа субъектов зарубежных стран. Редакция журнала за дополнительную оплату (при необходимости) может оказать автору статьи услугу в виде перевода на английский язык и транслитерации списка литературы. Стоимость перевода одной статьи – 200 руб. Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ и авторам из числа субъектов зарубежных стран осуществляется бесплатно.

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

Адрес редакции: 454091, область Челябинская, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, каб. 113.

Тел.: (8-351) 790-07-04; (8-351) 263-35-95.

E-mail: onr@uyrgii.ru.

Приглашение на конференцию

Министерство культуры Челябинской области
государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»

VI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ТВОРЧЕСТВО, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ»

Российская Федерация, г. Челябинск
ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, малый зал ФМИ, 10:00
27 июня 2018 г.

*Уважаемые преподаватели, обучающиеся, работники
учреждений и организаций творческой направленности!
Приветствуем вас в качестве участников
VI Международной научно-практической конференции
«Художественное произведение в современной культуре:
творчество, исполнительство, гуманитарное знание»!*

Оргкомитет конференции

Председатель:

Сизова Елена Равильевна, доктор педагогических наук, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», ректор.

Сопредседатель:

Куштым Евгения Александровна, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству.

Секретарь:

Ульянова Татьяна Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», методист отдела организации научной работы и международного сотрудничества.

Члены оргкомитета:

- Бухарина Надежда Ивановна, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой народного пения;
- Валеева Флюра Хазиахметовна, кандидат педагогических наук, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой фортепиано;
- Викторов Дмитрий Валерьевич, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»; заведующий кафедрой физической культуры и безопасности жизнедеятельности;
- Гейнеман Александр Александрович, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов;
- Заварзина Наталья Александровна, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой сольного пения;
- Костюк Ольга Николаевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», декан факультета изобразительного искусства;
- Кривошей Анатолий Давидович, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой истории, теории музыки и композиции;
- Пашков Геннадий Петрович, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», декан факультета музыкального искусства;
- Растворова Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции;
- Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин;
- Сафронова Ольга Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой хорового дирижирования;
- Секретова Лариса Адольфовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции;
- Слеува Ольга Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов;
- Смирнов Александр Юрьевич, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой оркестровых струнных инструментов;
- Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано;
- Сундарева Лариса Анатольевна; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий редакционно-издательским отделом;

- Таскаева Анна Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры иностранных языков, заведующий ассистентурой-стажировкой;
- Телегина Наталья Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»; заведующий аспирантурой, заведующий учебным отделом факультета музыкального искусства;
- Хусаинова Елена Ивановна; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», декан факультета социокультурной деятельности;
- Яновский Олег Павлович, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства.

Форма проведения: очная/заочная.

Конференция проводится по следующим основным направлениям.

1. Теория, философия, социология, методология искусства и культуры.
2. Художественное произведение в истории искусства.
3. Исследования художественного текста в различных отраслях искусствознания (изобразительное искусство, литература, музыка и др.).
4. Интерпретация художественного произведения. Проблемы исполнительства.
5. Педагогика и психология художественного творчества.

По итогам конференции издается сборник статей с присвоением ему международного стандартного книжного индекса ISBN и библиотечных индексов УДК и ББК.

Для участия в конференции с электронного адреса автора направляются статья и заявка на адрес электронной почты **onr@uyrgii.ru** с указанием в теме электронного сообщения сокращенного названия конференции – «Художественное произведение». Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); юридическое наименование организации/ учреждения – места работы или учебы (например, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность; название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (например, педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность (*Приложение 1 «Заявка на участие в VI Международной научно-практической конференции...»*).

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль.; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Не допускается ручная расстановка переносов. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием черно-белых текстур и иметь сквозную нумерацию. Сокращение слов в таблицах не допускается, за исключением единиц измерения. Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией литературы в общем ее списке в конце статьи (*оформляется по ГОСТ 7.1-2003*).

Структура статьи: По центру прописываются сведения об авторе: в именительном падеже полностью фамилия, имя, отчество автора; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; город; страна (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами указывается название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300-600 знаков) и ключевые слова (не более 5-ти) на русском языке, а также перевод сведений об авторе, названия, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на языке зарубежной страны 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) (*Приложение 2 «Образец оформления текста статьи»*).

Приглашение на конференцию

Ответственность сторон. Статья публикуется в авторской редакции. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста. В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор.

Опубликованный сборник научных статей по результатам проведенной конференции обрабатывается редакционно-издательским отделом в онлайн-программе разметки Artculus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке и Российском индексе научного цитирования (SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку.

Стоимость публикации статьи, включая авторский экземпляр сборника, объемом **от 3 до 10 страниц – 385,00 руб.**

Стоимость публикации статьи, **превышающей максимальный объем – 35,00 руб. за каждую последующую страницу.**

Стоимость публикации статьи **для обучающихся**, включая авторский экземпляр сборника – **250,00 руб.**

Стоимость публикации статьи **для преподавателей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского**, включая авторский экземпляр сборника – **250,00 руб.**

Публикация статьи **для авторов из числа субъектов зарубежных стран** осуществляется на **бесплатной** основе.

Рассылка экземпляров сборника иногородним и зарубежным авторам – **бесплатно.**

Стоимость дополнительного экземпляра сборника, включая доставку – **250,00 руб.**

Сертификат участника Международной конференции – **35,00 руб.**

Цветные иллюстрации оплачиваются автором дополнительно.

Редакция журнала за дополнительную оплату (при необходимости) может оказать автору статьи **услугу в виде перевода на английский язык и транслитерации списка литературы.** Стоимость перевода одной статьи – **200 руб.**

График мероприятий

Прием заявок и текстов статей – до 27 июня 2018 г. включительно.

Оплата и предоставление копии квитанции за участие в конференции – до 27 июня 2018 г.

Постатейное полнотекстовое размещение сборника в НЭБ и РИНЦ – до 30 июня 2018 г.

Контактные адреса для дополнительной информации:

Ульянова Татьяна Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», методист отдела организации научной работы и международного сотрудничества:

раб.: 8 (351) 263-35-95; 8 (351) 790-07-04;

сот.: 8 (908) 065-14-98.

e-mail: onr@uyrgii.ru, Ulyanova_ta85@mail.ru.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Заявка на участие в VI Международной научно-практической конференции «Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание»

Сведения об авторе статьи	
Фамилия, имя, отчество автора (полностью)	
Ученая степень (если имеется)	
Ученое звание (если имеется)	
Место работы (юридическое наименование учебного заведения/организации)	
Должность	
Название статьи	
Отрасль науки, в рамках которой публикуется статья	
Основное направление публикации (одно из пяти) в рамках конференции согласно содержанию информационного письма	
Почтовый индекс и адрес для рассылки сборника (для иногородних)	
E-mail автора	
Контактный телефон автора	

<i>Сведения о научном руководителе/соавторе</i>	
Фамилия, имя, отчество научного руководителя/соавтора (полностью)	
Ученая степень (если имеется)	
Ученое звание (если имеется)	
Место работы (юридическое наименование учебного заведения/организации)	
Должность	
Е-mail научного руководителя/соавтора	
Контактный телефон научного руководителя/соавтора	
Общее количество заказываемых экземпляров сборника	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Образец оформления текста статьи

Фамилия Имя Отчество автора (полностью),
уч. ст., уч. зв. (если имеются),
полное наименование учебного заведения/организации (юридическое),
должность
е-mail:
город, страна

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Аннотация. Текст.

Ключевые слова:

Surname Name Middle Name Author's,
academic degree, academic status,
full name of educational institution,
position
e-mail:
City, Country

NAME OF ARTICLE

Annotation: Text

Keywords:

Текст текст текст текст [2, с. 10]. Текст текст текст текст текст текст.....

Текст текст..... текст [1, с. 7]. Текст текст текст текст текст текст текст текст..... текст.....

Литература:

1. Мартынов, Г.И. Корпоративная культура [Текст] / Г.И. Мартынов. – Москва : Социс, 2010. – 76 с.
2. Мартынов, Г.И. Корпоративная культура [Электронный ресурс] / Г.И. Мартынов. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=87250> (Дата обращения: 11.10.2018).

References:

1. Martynov, G.I. Korporativnaja kul'tura [Tekst] / G.I. Martynov. – Moskva : Sotsis, 2010. – 76 s.
2. Martynov, G.I. Korporativnaja kul'tura [Elektronnyj resurs] / G.I. Martynov. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=87250> (Data obraschenija: 11.10.2018).