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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 1 (39)
март 2024

12+

Челябинск
2024

ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

№ 1 (39)
март 2024
Научно-практический журнал.
Издается с 2011 года.
Выходит три раза в год.
ISSN 2227-2577

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

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

ИЗДАТЕЛЬ:
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61.
E-mail: onr@uyrgii.ru
Сайт: www.uyrgii.ru

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

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

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

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

Подписано в печать 22.03.2024 г.
Дата выхода в свет 29.03.2024 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 15.
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.
Цена свободная

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

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301.
Тел.: 8 (904) 300-64-71.

© ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2024
© Авторы, 2024

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

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

Заместители главного редактора –

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

Наседкина Светлана Сергеевна,
заведующий отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

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

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

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

Ответственные за выпуск –

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Заварзина Наталья Александровна
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩЕГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ 6

Крикорова Маргарита Георгиевна
Степанова Наталья Викторовна
ОСМЫСЛЕНИЕ УНИВЕРСАЛИЙ «ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ АМПЛУА» 10

Островская Галина Ивановна
Титаренко Ксения Анатольевна
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И СМЫСЛОВЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЦИКЛА «СЕМЬ СОНЕТОВ МИКЕЛАНДЖЕЛО» Б. БРИТТЕНА 15

Попов Константин Дмитриевич
Бакши Людмила Семеновна
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЫ СПЕКТАКЛЯ 21

Пороховниченко Марина Евгеньевна
ОСВОЕНИЕ ТЕХНИКИ МЕЛОДИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ СОЛЬФЕДЖИО: О МЕТОДИКЕ И ПРАКТИКЕ 25

Трегулова Наталья Петровна
ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н.В. КОШЕЛЕВОЙ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ 34

Хамидова Марфуа Азизовна
ОБ ОПЕРЕ РИХАРДА ВАГНЕРА «ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА» В АСПЕКТЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (210-летию композитора посвящается) 38

Чжао Лутун
ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННОГО РОМАНТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА «СОТНИ ПТИЦ ПОКЛОНЯЮТСЯ ФЕНИКСУ» 42

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Аксенов Сергей Александрович
К ИСТОКАМ PRO-AM: СОЦИАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ АРТУРА МЮРРЕЯ 49

Гребченко Дарья Андреевна
СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ В.Я.БРЮСОВА 52

Кузнецова Евгения Юрьевна
Лебедева Анастасия Александровна
СВЯТО-БОГОРОДИЧНЫЙ КАЗАНСКИЙ МУЖСКОЙ МОНАСТЫРЬ СЕЛА ВИННОВКА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ САМАРСКИХ И ТОЛЬЯТТИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ 56

Меринова Татьяна Аркадьевна
ЧЕЛОВЕК СВОЕГО ВРЕМЕНИ: ВСПОМИНАЯ ТАМАРУ МИХАЙЛОВНУ БЕЛИЦКУЮ (1931–2023 ГГ.) 67

Одинцов Михаил Александрович
Степанова Наталья Викторовна
ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ПЕВЦОВ-КАСТРАТОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ БАРОККО 72

Рахимова Майя Вильевна
Ивлев Никита Николаевич
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ШЕСТОЕ ИНТЕРВЬЮ – «ЧТО, ЕСЛИ В КАЖДОМ ИЗ НАС ЖИВЕТ СВОЙ ГАЙ МУЦИЙ? ДОВЕРИМСЯ ОДНОЙ ИСТОРИИ, ЧТОБЫ ПРОВЕРИТЬ ЭТО!» 76

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Елисеева Александра Сергеевна
Юровская Ольга Леонидовна
ТРАДИЦИОННЫЕ НАИГРЫШИ НА ГАРМОНИ-ХРОМКЕ С. ТЮТНЯРЫ АРГАЯШСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ 82

Ивлев Никита Николаевич
ТРУДОВОЙ ГЕРОИЗМ СЕЛА В 1941–1945 ГГ. ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ: ОТ ИСТОРИИ СЕМЬИ – К ИСТОРИИ СТРАНЫ» В 2021–2022 ГГ. 90

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 97

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ 99

CONTENTS

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

Natalia Zavarzina
PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE PROCESS TRAINING
A NOVICE VOCAL PERFORMER 6

Margarita Krikorova
Natalia Stepanova
UNDERSTANDING THE UNIVERSAL «VOCAL AND STAGE ROLE» 10

Galina Ostrovskaya
Ksenia Titarenko
ARTISTIC EXPRESSIVENESS AND SEMANTIC GUIDELINES
OF THE CYCLE «THE SEVEN SONNETS OF MICHELANGELO» BY B. BRITTEN 15

Konstantin Popov
Ludmila Bakshi
ABOUT SOME FEATURES OF THE SOUND SCORE OF THE PLAY 21

Marina Porokhovnichenko
MASTERING THE TECHNIQUE OF MELODIC INTONATION IN SOLFEGIO CLASSES:
ABOUT METHODS AND PRACTICE 25

Natalia Tregulova
VOCAL AND CHORAL WORKS BY N.V. KOSHELEVA: SYNTHESIS OF TRADITIONS AND INNOVATIONS 34

Marfua Khamidova
ABOUT RICHARD WAGNER'S OPERA "TRISTAN AND ISOLDA"
IN THE ASPECT OF STAGE INTERPRETATION (Dedicated to the 210th Anniversary of the Composer) 38

Chzhao Lutun
THE FEATURES OF PIANO ROMANTICISM IN WANG JIANZHONG'S WORK
«HUNDREDS OF BIRDS PAYING HOMAGE TO THE PHOENIX» 42

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Sergey Aksenov
TO THE ORIGINS OF PRO-AM: THE SOCIAL DANCE OF ARTHUR MURRAY 49

Daria Grebchenko
THE DEVELOPING OF VALERY BRYUSOV'S PHILOSOPHICAL VIEWS 52

Evgenia Kuznetsova
Anastasia Lebedeva
THE KAZAN MONASTERY OF THE HOLY MOTHER OF GOD OF THE VINNOVKA VILLAGE
IN PAINTINGS AND GRAPHICS BY SAMARA AND TOLYATTI ARTISTS 56

Tatyana Merinova
AN INDIVIDUAL OF HIS TIME: REMEMBERING TAMARA MIKHAILOVNA BELITSKAYA (1931–2023) 67

Mikhail Odintsov
Natalia Stepanova
HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF THE PERFORMING ART OF CASTRATO SINGERS
IN THE CONTEXT OF THE MUSICAL CULTURE OF THE BAROQUE ERA 72

Maya Rakhimova
Nikita Ivlev
THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES
IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN). THE SIXTH INTERVIEW – «WHAT IF EACH
OF US HAS HIS OWN GAIUS MUCIUS? SHALL WE TRUST ONE STORY TO VERIFY THIS!» 76

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Alexandra Eliseeva
Olga Yurovskaya
TRADITIONAL HARMONICA CHROMIUM GAME S. TYUTNYARY ARGAYASH DISTRICT
CHELYABINSK REGION 82

Nikita Ivlev
THE LABOR HEROISM OF THE VILLAGE IN 1941–1945. THE RESULTS OF THE ACTIVITIES
OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY OF THE P.I. TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL
«HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES:
FROM FAMILY HISTORY TO THE HISTORY OF THE COUNTRY» IN 2021–2022. 90

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Заварзина, Н.А. Психолого-педагогические аспекты процесса обучения начинающего вокального исполнителя / Н.А. Заварзина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 6–9.

УДК 37.02

Заварзина Наталья Александровна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры сольного пения
E-mail: nataliazavarzina@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩЕГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

Аннотация. *В статье рассматриваются психолого-педагогические аспекты формирования комплекса вокально-исполнительских навыков у студентов на начальном этапе обучения. Автор обосновывает важность применения в обучении студента-вокалиста совокупности дидактических принципов, какнаиболее эффективного варианта оптимизации учебно-образовательного процесса.*

Ключевые слова: *певческий голос; академическая манера; вокально-исполнительские навыки; дидактические принципы; комплексный подход.*

Natalia Zavarzina,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Solo Singing Department
E-mail: nataliazavarzina@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE PROCESS TRAINING A NOVICE VOCAL PERFORMER

Annotation. *The article examines the psychological and pedagogical aspects of the formation of a complex of vocal and performing skills in students at the initial stage of training. The author substantiates the importance of applying a set of didactic principles in the training of a student vocalist, as the most effective option for optimizing the educational process.*

Keywords: *singing voice; academic manner; vocal performance skills; didactic principles; integrated approach.*

Певческий голос – это уникальное явление. Однако далеко не каждый человек, обладающий этим природным даром, способен в полной мере реализоваться в вокальной музыкально-исполнительской деятельности. Любая музыкально-исполнительская деятельность характеризуется целостностью личности музыканта-исполнителя, способной к адекватной интерпретации и трансляции смысла, заложенного композитором в музыкальном произведении. Поэтому творческая личность певца-исполнителя должна аккумулировать в себе фундаментальные профессиональные знания, высокую культуру, исполнительское мастерство, музыкально-артистические данные и индивидуально-личностные качества.

Будущая профессиональная деятельность вокального исполнителя предполагает наличие у него ряда профессионально важных качеств, обусловленных спецификой оперно-концертного жанра. Вокальный исполнитель, реализующийся в этой сфере, должен обладать незаурядным голосом, имеющим красивый тембр, определённую голосовую силу и мощность, абсолютно необходимый диапазон, техническое совершенство, а также свободу и артистичность эмоционального

высказывания на сцене. Можно сказать, что специфика будущей профессионально-творческой деятельности музыканта-исполнителя ставит перед педагогом-вокалистом чёткие и конкретные образовательные задачи.

Безусловно, каждый профессиональный вокальный педагог обладает знаниями эталонной постановки голоса, поскольку педагогические традиции воспитания вокального исполнителя сложились давно и история вокальной педагогики располагает прочными методическими знаниями в этой области. Анализ и осмысление различных педагогических методик и приёмов обучения позволяют вокалисту-практику выработать свои оригинальные подходы и педагогические принципы обучения. Данный тезис находит своё подтверждение в словах незаурядного вокального педагога М.Э. Донец-Тессейр: «Только знания делают работу педагога не интуитивной, а сознательной» [3, с. 34]. Голосовой аппарат нуждается в особой настройке, поэтому обширные и основательные знания, не только методико-теоретические, но и практические, опирающиеся на собственный опыт, делают работу педагога не интуитивной и стихийной, а осознанной, следовательно, результативной.

На современном этапе в академическом музыкальном образовании существуют чётко выработанные дидактические принципы реализации учебно-образовательного процесса, такие, как ***индивидуальный подход, последовательность и постепенность освоения репертуара, принципы сознательности и активности, единства музыкально-художественной и вокально-технической составляющих.*** Однако в учебно-педагогической практике реализация общеизвестных дидактических принципов у каждого педагога-вокалиста своя. Без преувеличения можно сказать, что этот процесс окрашен личностным и мировоззренческим кредо педагога-вокалиста, которое определяет шкалу художественных ценностей в вокально-исполнительском искусстве. Рассмотрим, как эти принципы реализуются в практике учебно-образовательного процесса.

Несомненно, начальный период занятий – это решающий этап в становлении начинающего вокалиста-профессионала, проводящий в жизнь дидактический ***принцип индивидуального подхода***. Не заложив твёрдого технического фундамента, трудно ожидать больших успехов в формировании певца, поскольку основательный технический «фундамент» служит инструментом для воплощения музыкально-художественных задач. Как известно, это процесс скрупулёзный и продолжительный, а потому, как говорят вокальные педагоги, «поспешность – большой враг в педагогической работе».

Каждодневно педагогу приходится прибегать к поиску наиболее верных, наиболее правильных методических алгоритмов в обучении исполнителя певческому искусству. Особенно это важно на начальных этапах становления музыканта. Безусловно, прохождение этого нелёгкого пути в приобретении вокально-технических навыков требует и от студента, и от педагога терпения и усердия, упорства и настойчивости. Тем более, что зачастую в музыкальное училище, а нередко и в вуз, поступают начинающие певцы с уже имеющимся, сложившимся у них «вредным багажом» певческих навыков, от которых избавляться гораздо сложнее, чем начинать с нуля. Поэтому в первое время затрачивается достаточно много усилий на устранение ранее приобретённых дефектов, по существу, как говорят педагоги-практики: «не учим, а переучиваем» – от неестественного звукообразования ищем природный тембр, снимаем форсировку либо работаем над вялым «неопёртым» звуком, зажатостью, плохой дикцией, вялой артикуляцией и т. д.

Соответственно, достаточно часто у студента со слабой технической подготовкой могут возникать ситуации недопонимания с педагогом, поскольку с ним начинают заниматься с «азов» – а это, как правило, вокальные упражнения, несложные вокализы и достаточно лёгкий, незамысловатый репертуар. С одной стороны, преподаватель, руководствуясь, ***принципом индивидуального подхода*** в выборе методики обучения, создаёт атмосферу доверия и понимания, проявляя такт и чуткость в общении со студентом. Педагог должен убедить начинающего певца в правильности выбранного пути, раскрыв ему истинные вокально-технические возможности. С другой стороны, не меньшее значение имеет способность студента к рефлексии, то есть к «самонаблюдению» и «самоанализу», связанным с наблюдением и анализом своих поведенческих реакций и действий. Можно сказать, что рефлексия выступает в качестве некого психологического механизма, который определяет качество взаимопонимания в поле «преподаватель – студент». В силу вступает активизация в учебном процессе ***принципа сознательности и активности.***

В соответствии с индивидуальными природными задатками студента осуществляются все аспекты обучения, где на первом месте находится умение управлять певческим дыханием, решающим многие вокальные проблемы. В этом процессе важен принцип ***последовательности и постепенности*** – в начале на трёх-пяти звуках отрабатывать глубокий вдох и умение его постепенно расходовать, затем, по мере усвоения, петь гаммы (один раз на один вдох), постепенно увеличивая пение гамм до трёх-четырёх раз на одном дыхании и т.д. Такой методико-педагогический подход необходим, поскольку без правильного певческого дыхания не может

быть пения на опоре и, как следствие, полноценного певческого звука и кантилены. Не менее важна в процессе постановки «опёртого дыхания» реализация ***принципа сознательности и активности***, ориентированного на «установку сознательно организованного певческого дыхания» [1, с. 63]. На начальном этапе обучения весьма эффективны традиционные методы педагогического объяснения и показа. Как отмечают многие вокальные педагоги, наиболее интенсивно «опора дыхания и звука вырабатывается на piano, pianissimo и высоких нотах» [1, с. 64].

В учебно-образовательном процессе педагог-вокалист часто обращается к такому понятию, как «вокальный слух», обусловленный способностью анализировать и отличать правильный и неправильный способ вокального звукоизвлечения, т.е. вокального голосообразования. Конечно, пение представляет собой сложный психофизиологический акт, в котором слух является важнейшим координатором мышечно-слуховых ощущений. Эту истину подтверждают слова известного вокального и фортепианного педагога Фридриха Вик – отца Клары Шуман, который настоятельно «требовал от учителя по вокалу изысканного слуха, глубины чувств, добротного научного образования, красивого развитого голоса, тончайшего слуха» [2, с. 124]. Соответственно, вокальный педагог достаточно много внимания должен уделять тому, чтобы студент научился слышать себя, особенно осознавать и контролировать наработанные положительные певческие навыки. Слышание себя во время пения, т.е. формирование у исполнителя «вокального слуха» – это ключевая методическая установка педагога-вокалиста. Наш педагогический опыт показывает, что этому может помочь осознанная домашняя работа студента с диктофоном, а также активное присутствие на занятиях у других студентов, чтобы научиться тонко дифференцировать оттенки звучания голоса и понимать верное голосообразование.

Ещё один немаловажный аспект в работе с начинающим певцом – это грамотный, вдумчивый выбор педагогом репертуара. Правильно подобранный репертуар методически способствует освоению разнообразной вокальной техники, начиная от постановки элементарных, доступных и посильных, задач, с постепенным их усложнением. Так, полезны, например, арии Г. Генделя, А. Вивальди, В. Беллини, К. Глюка, направленные на постижение основ кантиленного пения.

Как указывалось выше, учебно-образовательный процесс, направленный на воспитание певца-исполнителя целостен, поскольку сочетает в себе взаимообусловленные ***компоненты – музыкально-художественный и вокально-технический.*** Поэтому, наряду с решением многочисленных вокально-технологических задач, педагог неустанно должен держать студента-вокалиста в фокусе художественно-стилистических атрибутов исполняемой музыки. Даже на начальном этапе становления певца-вокалиста, когда его репертуар, как упоминалось выше, состоит исключительно из упражнений, вокализов и непритязательных, небольших произведений, важно фокусировать внимание студента на музыкальных задачах, на осознанном воспроизведении музыки в рамках стиля и эмоционально-образного подтекста. Такой подход изначально ставит перед педагогом и студентом особенно значимые задачи воссоздания в классе атмосферы музыки и творчества. Важность взаимодействия музыкально-художественного и вокально-технического компонентов в учебно-образовательном процессе подчёркивают многие педагоги-вокалисты, так, К.Н. Дорлиак отмечала: «У меня вокально-техническая и художественная работа с первых же шагов идут рука об руку, с той только разницей, что на первом этапе обучения преобладает вокально-техническая работа, а на втором – художественная» [1, с. 40].

Особое внимание в воспитании вокального исполнителя должно уделяться осмысленному произнесению слова. Как указывалось выше, в задачи исполнителя входит создание содержательно-смысловой концепции исполняемого произведения, которое осуществляется через осознанно произнесённое слово. На значимость данного аспекта указывал в своё время Ф.И. Шаляпин, говоря, что «холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками, смыслом переживаний… Значит искусство пения – нечто большее, чем блеск belcanto» [цит. по: 4, с. 132]. Безусловно, в процессе обучения будущему певцу-профессионалу необходимо приобрести интерпретаторский опыт осмысления музыки и слова, требующего вдумчивого анализа и детальной проработки музыкального текста.

Разумеется, ранее обозначенные дидактические принципы ***индивидуального подхода, последовательности и постепенности освоения репертуара, сознательности и активности, единства музыкально-художественной и вокально-технической составляющих*** реализуются в некоторой взаимосвязи, а не изолированно друг от друга. Следует заметить, что разнообразный спектр психолого-педагогических подходов не в полной мере используется в работе педагога-вокалиста. Каждый учащийся – это творческая индивидуальность, со своим внутренним миром, интеллектуальным ресурсом и психической организацией. Это своего рода «закрытая книга», которую педагогу

нужно суметь прочитать и распознать все индивидуально-личностные нюансы. Учитывая психологические тонкости организации той или иной личности, можно более эффективно управлять учебно-образовательным и творческим процессами. Человек с ощущением внутреннего подъёма, озарения души быстрее добивается успехов, у него выявляются неожиданные творческие возможности, открывается внутренний источник дополнительной энергии.

Жизнь певца – это каждодневный экзамен, к которому надо готовиться со студенческих лет. Как часто можно наблюдать ситуацию, когда из-за сценического волнения студент теряет то, что так упорно культивировалось в классе: парализуется воля, утрачивается качество тембра, страдает интонация, проявляется эмоциональная зажатость, пропадает артистичность и т. д. Первостепенной задачей педагога становится воспитание волевого исполнительского начала и стрессоустойчивости, которые отчасти воспитываются регулярными выступлениями на публике. Талант бывает робок, и задача педагога – его распознать, снять с него эмоциональный зажим и психологическую неуверенность. Ведь цветы распускаются под тёплыми лучами солнца, так и вокальная душа должна быть согрета добрым словом, улыбкой, вниманием.

Таким образом, воспитание вокального исполнителя – это суммарный процесс, сочетающий в себе многозадачность, поскольку «без работы нельзя добиться мастерства, а без мастерства нет и не может быть подлинного певца-артиста» [1, с. 329]. Если вокальный педагог обладает опытом и достаточными знаниями в области педагогики и психологии, то арсенал его педагогических приёмов богат и разнообразен. Последовательная и планомерная реализация в учебно-образовательном процессе вышеперечисленных дидактических ***принципов постепенности и последовательности, индивидуального подхода, сознательности и активности, единства художественного и вокально-технического развития*** должны соблюдаться каждым мыслящим мастером практической педагогики. Они подсказаны самой жизнью, научно обоснованы, и при их неукоснительном претворении в учебно-образовательный процесс должны приносить желанный результат. Именно они станут действенным и эффективным инструментом в деле воспитания неординарной творческой единицы – музыканта-вокалиста, способного в полной мере реализовать свою исполнительскую индивидуальность.

Литература:

1. Артемьева, Е.Н. В классе Дорлиак / Е.Н. Артемьева. – Москва : Музыка, 1969. – 344 с. – Текст : непосредственный.

2. Вайкль, Бернд. О пении и прочем умении / Бернд Вайкль. – Москва : Аграф, 2002. – 224 с. ; ил. – ISBN 5-7784-0154-X. – Текст : непосредственный.

3. Дмитриев, Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр: о воспитании легких женских голосов / Л.Б. Дмитриев. – Москва : Музыка, 1974. – 64 с. – Текст : непосредственный.

4. Эдельман, Ю.Б. Критерии оценки певца / Ю.Б. Эдельман. – Текст : непосредственный // Вопросы вокального образования. Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / под ред. М.С. Агина. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.Н. Римского-Корсакова, 2007. – С. 125–134.

References:

1. Artem'eva, E.N. V klasse Dorliak / E.N. Artem'eva. – Moskva : Muzyka, 1969. – 344 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Vaykl', Bernd. O penii i prochem umenii / Bernd Vaykl'. – Moskva : Agraf, 2002. – 224 s. ; il. – ISBN 5-7784-0154-X. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Dmitriev, L.B. V klasse professora M.E. Donets-Tesseyr: o vospitanii legkikh zhenskikh golosov / L.B. Dmitriev. – Moskva : Muzyka, 1974. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Edel'man, Yu.B. Kriterii otsenki pevtsa / Yu.B. Edel'man. – Tekst : neposredstvennyy // Voprosy vokal'nogo obrazovaniya. Metodicheskie rekomendatsii dlya prepodavateley vuzov i srednikh spetsial'nykh uchebnykh zavedeniy / pod red. M.S. Agina. – Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.N. Rimskogo-Korsakova, 2007. – S. 125–134.

Для цитирования: Крикорова, М.Г. Осмысление универсалии «вокально-сценическое амплуа» / М.Г. Крикорова, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 10-14.

УДК 781.6

Крикорова Маргарита Георгиевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство
E-mail: perola-barroca@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Степанова Наталья Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: stepanowa@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ОСМЫСЛЕНИЕ УНИВЕРСАЛИИ «ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ АМПЛУА»

Аннотация. *Статья посвящена осмыслению универсалии «вокально-сценическое амплуа» и характеристике содержания её структурных компонентов. Автор статьи анализирует исторические вехи становления понятия «актёрское амплуа» в театрально-драматическом искусстве и его трактовку в театроведении, отмечая принципиальное отличие универсалии «вокально-сценического амплуа» певца, обусловленное спецификой музыкально-театрального жанра, в частности, оперы.*

Ключевые слова: *амплуа; актёрское амплуа; театрально-драматическое искусство; вокально-сценическое амплуа; вокальное искусство; опера; певец-актёр.*

Margarita Krikorova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art
E-mail: perola-barroca@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Natalia Stepanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Piano Department
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

UNDERSTANDING THE UNIVERSAL «VOCAL AND STAGE ROLE»

Annotation. *The article is devoted to the comprehension of the universal «vocal-stage role» and the characterization of the content of its structural components. The author of the article analyzes the historical milestones of the formation of the concept of «acting role» in theatrical and dramatic art and its interpretation in theater studies, noting the fundamental difference between the universal «vocal and stage role» of the singer, due to the specifics of the musical and theatrical genre, in particular, opera.*

Keywords: *role; acting role; theatrical and dramatic art; vocal and stage role; vocal art; opera; singer-actor.*

Понятие «амплуа» (от фр. emploi – занятие, употребление, использование, должность) долгое время считалось прерогативой театрально-драматического искусства и рассматривалось в контексте категории «актёрское амплуа». Тема трактовки данного понятия всегда была неоднозначной, а потому – дискуссионной. Интерпретационных версий понятия «амплуа» достаточно много. Так, Патрис Пави – профессор театроведения – в своём «Словаре театра» трактует амплуа как «тип роли актёра, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры» [5, с. 12]. Театровед и театральный критик Т.М. Родина рассматривает амплуа как «специализацию актёра на исполнение ролей, сходных по своему типу и объединённых условным наименованием. Название амплуа идёт обычно или от главной функции, выполняемой персонажем в пьесе (например, *любовник*, *травести и др.*), или от основной черты его характера (например, *герой, тиран, благородный отец, инженю и др.*)» [6, с. 540].

Одной из значимых и интересных искусствоведческих работ, на наш взгляд, изучающих проблематику интерпретации понятия амплуа театрального актёра и его функций в театрально-сценической практике, является исследование А.Б. Голубовского. Автор рассматривает данное понятие как комплекс индивидуально-личностных характеристик актёра, «определяющих наиболее полно и объективно специфику творческой профессии» [1, с. 1].

Если проследить исторические вехи становления понятия «актёрское амплуа», то оно постоянно претерпевало процесс переосмысления, от строго регламентированной интерпретации характера персонажа, присущей русскому театру первой половины XIX века, до вариантов полного упразднения системы актёрского амплуа в начале XX века. В среде маститых театральных режиссёров наблюдались разнящиеся точки зрения по данной проблематике. Так, К.С. Станиславский придерживался мнения, что «амплуа является тормозом подлинного искусства театра» [7, с. 444]. Такую же позицию занимал и М.А. Чехов: «Само существование амплуа я считаю явлением отрицательным…, амплуа должно быть изжито» [8, с. 86–87]. В то же время В.И. Немирович-Данченко, поддерживая точку зрения К.С. Станиславского, вводит синонимичное понятие – «тип актёрского дарования», так или иначе, позволяющее режиссёру определять и устанавливать «границы и рамки творческой индивидуальности актёров» [1, с. 10], что лишний раз подтверждает неоднозначный взгляд на данную проблематику в сфере театральной режиссуры.

Прямо противоположную позицию демонстрировал В.Э. Мейерхольд, рассматривая амплуа как способ сценической типизации: «Амплуа – должность актёра, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определённого класса ролей, имеющих установленные сценические функции [4, с. 14]. Также в своей работе «Амплуа актёра» мастер представил классификацию мужских и женских амплуа, обусловленную соответствием «типологии драматургического материала с типологией материала человеческого (т.е. каждая роль входит в определённую группу согласно своей сценической функции и воплощать её должен актёр, обладающий определёнными физическими данными)» [1, с. 11]. Классификация В.Э. Мейерхольда строго упорядочивает соответствие данных актёра (особенности тембра голоса, роста, внешности) с задачами драматургии. Например, для исполнения таких ролей, как Яго («Отелло»), Сальери («Моцарт и Сальери»), Клавдий («Гамлет»), Антонио («Буря»), Антоний («Юлий Цезарь»), Эдмунд («Король Лир»), Геслер («Вильгельм Телль») и т. д., входящих в амплуа «Злодей. Интриган», режиссёр устанавливает наличие у актёра явно выраженного низкого или высокого голоса, среднего роста, колючего, холодного взгляда, яркой, подвижной мимики. Для исполнения женских ролей – Дездемоны («Отелло»), Джульетты («Ромео и Джульетта»), Офелии («Гамлет»), Федры («Ипполит» Эврипида или из одноименной трагедии Расина), Нины («Маскарад») и т. д., относящихся к амплуа «Влюблённая героиня», режиссёр определяет такие компоненты роли, как высокий голос, не слишком развитой бюст, рост не ниже среднего, т.е. наличие черт, подчёркивающих женственность, нежность, хрупкость героини. Следует отметить, что в таблице В.Э. Мейерхольда перечисленные актёрские амплуа отвечают чётким драматургическим задачам в конкретном перечне пьес, составляющих резерв классического репертуара драматического театра. Ценен тот факт, что при всей разности подходов, великие художники, как отмечал М.А. Чехов в своих письмах, с большим пиететом и почтительностью относились друг к другу. Следует отметить, что и В.Э. Мейерхольд, и К.С. Станиславский, и В.И. Немирович-Данченко в своей режиссёрской деятельности неоднократно обращались к постановке оперных спектаклей.

С появлением на театральной сцене современного репертуара амплитуда понятия «актёрское амплуа» стала более разноплановой и многогранной, что говорит о подвижности системы актёрского амплуа. Единственное, о чём можно говорить уверенно, что понятие «актёрское амплуа» – это комплекс определённых психофизических и индивидуально-личностных качеств актёра, обусловленный соотношением адекватной интерпретации авторского текста актёром и возможностями его творческого самовыражения. Данный комплекс позволяет актёру-интерпретатору находить особые, незаурядные «творческие приёмы» для реализации сложных и глубоких, ярких и неординарных сценических образов.

С уверенностью можно сказать, что данное определение целиком и полностью определяет содержание и вокально-сценического амплуа, принципиальным отличием которого является наполнение и характеристика его структурных компонентов, обусловленных спецификой музыкально-театрального жанра, в частности, оперы, синтезирующей в себе как вокальные, так и театральные характеристики, где определяющим фактором является музыкальная составляющая.

Эволюция оперы дала музыкальному искусству жанровое многообразие, которое нашло своё отражение в музыкальной драматургии, сюжетных линиях, сценических образах, средствах музыкальной выразительности. Учитывая специфику оперного музыкально-театрального жанра, синтезирующего различные виды искус-

ства – музыку, драматургию, хореографию, изобразительное искусство – «вокально-сценическое амплуа» необходимо рассматривать как совокупность нескольких структурных компонентов, отражающих содержание исследуемой универсалии.

Предтечей универсалии вокально-сценического амплуа полагается считать традиции *commedia dell'arte,* что переводится, как «искусная комедия», «комедия мастерства» или «комедия масок». *Commedia dell'arte* – это итальянский уличный театр периода XVI–XVII вв., использующий броские, зрелищные, запоминающиеся маски-характеры для изображения буффонных, комических, карикатурных персонажей. В *commedia dell'arte* существует определённый набор мужских и женских персонажей-масок, каждая из которых имеет свою образную характеристику и выполняет в спектакле свою драматургическую функцию. Так, *Панталоне*, *Кассандро или Уберто* – это богатый купец или скупой старик, *Бригелла или Ковьелло* – это умный слуга, *Арлекин, Труффальдино или Пульчинелла* – это глупый слуга, *Коломбина или Смеральдина* – девушка и т.д. Масок в *commedia dell'arte* могло насчитываться более ста.

Commedia dell'arte впоследствии оказала значительное влияние на развитие жанра оперы-буффа, или комической оперы, сложившегося в 30-е годы XVIII века. Традиции масочной характеристики действующих лиц в дальнейшем можно наблюдать в неповторимых оперных шедеврах Дж. Перголези «Служанка-госпожа» и В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро»; Г. Доницетти «Дон Паскуале» и Дж. Россини «Севильский цирюльник»; Р. Леонкавалло «Паяцы» и Дж. Верди «Фальстаф»; значительно позже – в операх С.С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам», «Обручение в монастыре» и И.Ф. Стравинского «Мавра» и т. д.

Универсалия «вокально-сценическое амплуа» – сложный и достаточно тонкий предмет для исследования. Более того, он более строго структурирован, чем театрально-драматическое «актёрское амплуа», поскольку обусловлен не только драматургическим контекстом (литературный первоисточник), но в первую очередь музыкальным материалом – авторским текстом, изложенным в партитуре оперного клавира (либреттная координация сценического действия и действующих персонажей, определённая звуковысотная структура вокальной партии, её ритмическая организация и темпо-динамическая упорядоченность). Именно поэтому аспекты драматического актёрского амплуа не могут целиком и полностью быть экстраполированы на музыкально-театральную почву.

На наш взгляд, универсалия «вокально-сценическое амплуа» включает следующие компоненты: 1) *тембрально-выразительные возможности голоса:* 2) *технологический ресурс певца;* 3) *образно-сценическое соответствие драматургической концепции.* Рассмотрим каждый из перечисленных компонентов.

Тембрально-выразительный компонент – это один из самых принципиальных критериев вокально-сценического амплуа, поскольку тип певческого голоса изначально обусловлен природой и подразделяется на *мужские*: тенор (контратенор, тенор-альтино, лирический, лирико-драматический, драматический), баритон (лирический, лирико-драматический, драматический), бас (высокий, низкий, бас-октавист) и *женские*: сопрано (колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое), меццо-сопрано (колоратурное, высокое, контральто).

Следует заметить, что в истории вокального искусства известны уникальные случаи, когда богатая анатомо-физиологическая природа позволяла певцам «преступать границы дозволенного», исполняя партии, лежащие, казалось бы, за пределами возможностей их типа голоса. Так, например, великим тенорам Б. Джильи, Э. Карузо, Дж. Ди Стефано было подвластно исполнение как лирических, так и драматических оперных партий. Таким же даром голосового перевоплощения обладали М. Каллас, сделавшая студийную запись партии Кармен из одноимённой оперы Ж. Бизе, и Ф.И. Шаляпин, исполнивший партию Демона из одноимённой оперы А.Г. Рубинштейна. Однако данные факты представляют собой скорее исключение из правил, нежели норму. Подобные эксперименты проводил К.С. Станиславский в своей творческой мастерской, работая со студентами. Мастер часто предлагал им нестандартные игровые ситуации, выводящие артиста из «зоны комфорта», что давало возможность расширить горизонты их природных задатков, позволяя будущим профессиональным актёрам нарабатывать новые актёрские техники и находить нетрадиционные игровые приёмы.

Таким образом, тип певческого голоса, обусловленный природными задатками музыканта-исполнителя, во многом определяет константную заданность вокально-сценического амплуа певца.

Компонент *технологического ресурса певца* логически продолжает тему индивидуализации оперных голосов. Мы будем его рассматривать в контексте технических возможностей певца, неких субъективно-персональных вокальных параметров, обусловленных соответствием голоса исполнению конкретной оперной партии. В представленной выше иерархии по типу певческого голоса явно прослеживается, что, например, более высокие голоса, естественно, обладают наибольшей подвижностью, лёгкостью, изя-

ществом, следовательно, большей виртуозностью, и наоборот. Возможно, поэтому в профессионально-певческом обиходе существует понятие «барочные певцы», «моцартовские певцы», «вердиевские певцы», «пуччиниевские певцы», «вагнеровские певцы» и т. д. Такая бытийная классификация определяет некоторую репертуарную предрасположенность, обусловленную вокально-техническими возможностями певца, удобством певческого аппарата к исполнительскому действию, а также стилистическими и акустическими вокальными возможностями исполнителя.

Образно-сценическое соответствие драматургической концепции, на наш взгляд, – это претворение в жизнь идеи соотнесения в творческом акте вокального и актёрского мастерства для воплощения художественного сценического образа. Как писал К.С. Станиславский, «чтоб петь арии – надо быть актёром-певцом. Чтоб петь романс и камерный репертуар – надо быть режиссёром-певцом. Уметь окрашивать звук соответственно внешней эмоции – величайшее воздействующее вспомогательное орудие актёра для полного, яркого выявления созданного внутреннего образа и перебрасывания его за рампу, к зрителю во всех его мельчайших деталях» [цит. по: 3, с. 50].

В оперном театре так же, как и в драматическом, есть своя исторически сложившаяся классификация партий-образов. В вышеупомянутом «Словаре театра» П. Пави есть классификация сценических амплуа по следующим критериям: «1) *социальное положение* – король, слуга, щёголь и т. д.; 2) *костюм* – роль в мантии (первые роли и роли отцов в комедии), роль в корсете (горожанки в комической опере); 3) *характер* – инженю, любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т. д. [5, с. 12]. Например, устойчивое стремление к драматургии и экспрессивному вокальному стилю оперных корифеев второй половины XIX столетия – Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, П. Масканьи, Р. Вагнера, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского и др. – позволяет композитору, с одной стороны, создавать яркие, реалистические характеры оперных героев, с другой – требует присутствия на сцене певца-актёра, с присущим ему ярко выраженным вокально-артистическим амплуа.

Певец-актёр – это своеобразный «артистический организм» (выражение Н.М. Горчакова), гармонично сочетающий в себе мастерское владение голосом, развитое аналитическое мышление, позволяющее музыканту-исполнителю постигать музыкально-художественный образ в контексте задач «автор – эпоха – стиль», а также культивировать в себе владение искусством перевоплощения. О значимости владения актёром искусством перевоплощения писал великий русский актёр М.С. Щепкин, который утверждал, что «выработка навыка перевоплощения – это своего рода умение создать другого человека в самом себе» [цит. по: 7, с. 206]. Максимальному перевоплощению актёра-певца на сцене способствуют многообразные актёрские приёмы – грим, костюм, выразительные жесты, «говорящая» мимика, театрально-сценические аксессуары.

Процесс вхождения в роль оперного артиста длительный, многоэтапный и многотрудный, когда выстраивается система вокала, сценической игры, сценического поведения, которая соответствует драматургии образа. Н.М. Горчаков так описывает периодичность работы над ролью на уроках К.С. Станиславского: «Актёр – он ещё не открыл рот, чтобы произнести первые слова текста пьесы, он только ещё прочёл её для себя, но уже слышит действующих лиц, видит в своём воображении целые сцены из пьесы – он начинает понимать произведение. Потом начинается процесс воплощения текста пьесы в действие, в образы, в мысли, слова и поступки, в характеры и столкновения идей и страстей, предлагаемых автором» [2, с. 176], т.е. начинается творческий процесс «сочинения роли» (выражение Ф.И. Шаляпина).

Следует заметить, что особый музыкально-театральный жанр оперы привлекал внимание многих именитых театральных режиссёров – В.Э. Мейрхольда, А.Ш. Мелик-Пашаева, Б.А. Покровского, В.И. Немировича-Данченко, К.С. Станиславского, С.А. Самосуда и мн. др., оперные постановки которых прочно вошли в отечественную историю музыкального театра. Именно режиссёр-постановщик задаёт музыканту-исполнителю стратегический вектор к постижению музыкально-художественного образа, пониманию его содержательно-смысловой и эмоционально-образной трактовки. Так, режиссёрские принципы К.С. Станиславского сыграли положительную роль для развития оперного жанра. «Во главу угла» режиссёр всегда ставил содержательные задачи драматургии, заложенные автором в музыкальной партитуре. К.С. Станиславский призывал режиссёров «слышать действие и видеть музыку» и приравнивал режиссёра к музыканту, называя их «музыкантом, музицирующим действием, осуществляющим оперный синтез, предусмотренный автором» [7, с. 521]. Принципиальным «руководством к действию» режиссёр считал тщательную проработку с певцом партитуры оперного спектакля в контексте детализации музыкально-психологических особенностей сценического образа и траектории его сценического поведения-действия, что позволяло оперному актёру максимально достоверно передать тончайшие грани человеческого характера. Творческие принципы К.С. Станиславского находят своё про-

должение в режиссёрских поисках В.И. Немировича-Данченко и В.Э. Мейерхольда, выступавших в реализации оперной драматургии за единство театрального и музыкального, режиссёрского и дирижёрского замыслов.

Неоценимый вклад в развитие музыкального театра внёс Б.А. Покровский. Свою режиссёрскую позицию он выстраивал на театральной природе оперы, на тесной взаимосвязи музыки и драматического действия, подчёркивая уникальность оперного искусства, которое способно передавать тончайшие эмоции и чувства. Поэтому режиссёр выступал за синтез всех возможных художественных средств, которыми обладает оперный жанр. Сочетание великолепной одарённости и вечно ищущей, беспокойной творческой мысли, теоретических и практических поисков, глубоких знаний и живого ощущения закономерностей театрального процесса делает Б.А. Покровского одним из безусловных лидеров современного оперного театра XX века.

Разность режиссёрских позиций к пониманию природы вокально-сценического амплуа оперного исполнителя даёт возможность проанализировать критерии – своеобразные незыблемые константы мастерства певца-актёра, определяющие универсалию его вокально-сценического амплуа. При этом необходимо отдать должное певцу-актёру, который имеет свой индивидуальный вокально-исполнительский стиль и творческий почерк, основанный на профессионализме, богатой творческой интуиции и воображении.

Литература:

1. Голубовский, А.Б. Амплуа театрального актёра: история и современность : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Голубовский Анатолий Борисович ; НИИ искусствознания Министерства культуры СССР. – Москва, 1990. – 25 с. – Текст : непосредственный.

2. Горчаков, Н.М. Режиссёрские уроки К.С. Станиславского : беседы и записи репетиций / Н.М. Горчаков. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Искусство, 1951. – 567 с., 25 л. ил. – Текст : непосредственный.

3. Кристи, Г.В. Станиславский – реформатор оперного искусства / Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1983. – 384 с. – Текст : непосредственный.

4. Мейерхольд, В.Э. Амплуа актёра / сост. В.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов, И.А. Аксёнов. – Москва : ГВЫРМ, 1922. – 14 с. – Текст : непосредственный.

5. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; перевод с французского. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с. – Текст : непосредственный.

6. Родина, Т.М. Амплуа / Т.М. Родина. – Текст : непосредственный // Большая советская энциклопедия. В 51 томе. Т. 2. – 2-е изд. – Москва : Советская энциклопедия, 1950. – 540 с.

7. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985. – 668 с. – Текст : непосредственный.

8. Чехов, М.А. О театральных амплуа / Чехов М.А. – Текст : непосредственный // Литературное наследие. В 2 томах. Т. 2. – Москва : Искусство, 1986. – С. 86–87.

References:

1. Golubovskiy, A.B. Amplua teatral'nogo aktera: istoriya i sovremennost' : spetsial'nost' 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo» : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Golubovskiy Anatoliy Borisovich ; NII iskusstvoznaniya Ministerstva kul'tury SSSR. – Moskva, 1990. – 25 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Gorchakov, N.M. Rezhisserskie uroki K.S. Stanislavskogo : besedy i zapisi repetitsiy / N.M. Gorchakov. – 2-e izd., dop. i pererab. – Moskva : Iskusstvo, 1951. – 567 s., 25 l. il. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Kristi, G.V. Stanislavskiy – reformator opernogo iskusstva / G.V. Kristi, O.S. Sobolevskaya. – 2-e izd., dop. – Moskva : Muzyka, 1983. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Meyerkhol'd, V.E. Amplua aktera / sost. V.E. Meyerkhol'd, V.M. Bebutov, I.A. Aksenov. – Moskva : GVYRM, 1922. – 14 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Pavi, P. Slovar' teatra / P. Pavi ; perevod s frantsuzskogo. – Moskva : Progress, 1991. – 504 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Rodina, T.M. Amplua / T.M. Rodina. – Tekst : neposredstvennyy // Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. V 51 tome. T. 2. – 2-e izd. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1950. – 540 s.

7. Stanislavskiy, K.S. Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1985. – 668 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Chekhov, M.A. O teatral'nykh amplua / Chekhov M.A. – Tekst : neposredstvennyy // Literaturnoe nasledie. V 2 tomakh. T. 2. – Moskva : Iskusstvo, 1986. – S. 86–87.

Для цитирования: Островская, Г.И. Художественная выразительность и смысловые ориентиры цикла «Семь сонетов Микеланджело» Б. Бриттена / Г.И. Островская, К.А. Титаренко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 15–20.

УДК 78.072

Островская Галина Ивановна,
кандидат педагогических наук;
ТО ГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»,
доцент кафедры музыкальной педагогики и художественного образования
E-mail: g_ostrovskaya@mail.ru
Россия, г. Тамбов
Титаренко Ксения Анатольевна,
ТО ГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»,
обучающийся по направлению 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство
E-mail: kseny0202@gmail.com
Россия, г. Тамбов

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И СМЫСЛОВЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЦИКЛА «СЕМЬ СОНЕТОВ МИКЕЛАНДЖЕЛО» Б. БРИТТЕНА

Аннотация. *Статья посвящена исследованию цикла «Семь сонетов Микеланджело» одного из крупнейших композиторов XX века – Б. Бриттена. Выявление художественной выразительности и смысловых ориентиров произведения позволяет понять идейно-тематическую основу и гармоническое единство стихотворного и музыкального текстов.*

Ключевые слова: *английская музыкальная культура; Б. Бриттен; Микеланджело; сонет; цикл; образно-интонационные сферы; выразительные смысловые ориентиры.*

Galina Ostrovskaya,
Candidate of Pedagogical Sciences;
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov,
Associate Professor of the Department of Music Pedagogy and Art Education
E-mail: g_ostrovskaya@mail.ru
Russia, Tambov
Ksenia Titarenko,
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov,
Student of the Specialty 03.53.06 Musicology and Musical Applied Arts
E-mail: kseny0202@gmail.com
Russia, Tambov

ARTISTIC EXPRESSIVENESS AND SEMANTIC GUIDELINES OF THE CYCLE «THE SEVEN SONNETS OF MICHELANGELO» BY B. BRITTEN

Annotation. *The article is devoted to the study of the cycle «Seven Sonnets of Michelangelo» by one of the greatest composers of the 20th century – B. Britten. Identification of artistic expressiveness and semantic guidelines of a work allows us to understand the ideological and thematic basis and harmonious unity of poetic and musical texts.*

Keywords: *English musical culture; B. Britten; Michelangelo; sonnet; cycle; figurative and intonation spheres; expressive semantic landmarks.*

В 2023 году отмечается 110-летний юбилей со дня рождения выдающегося представителя английской музыкальной культуры XX века Бенджамина Бриттена, композитора, дирижёра и пианиста. С его именем связан новый этап развития английской музыки после длительного периода забвения. Рубеж XIX–XX столетий в музыкальной культуре ряда стран Западной Европы называют новым Возрождением, хронологические рамки которого протекали почти одновременно в разных странах: во Франции – это последняя треть XIX столетия, два десятилетия на рубеже XX века – в Испании и Англии [3, с. 5].

К концу XIX столетия композиторская школа в Англии после двухвекового застоя и упадка за полвека прошла значительные этапы своего обновлённого формирования. Р. Рети отмечал: «Одно из интереснейших явлений нашего

века – изумляющее возрождение британской музыки, почти насильственно вторгшейся в международную музыкальную жизнь после долгого периода относительной творческой пассивности. <...> С самого начала нового этапа своего развития британская музыка заняла место на передовой линии современного музыкального фронта, а иногда даже в её радикальном крыле, но целью её был в эстетическом плане – синтез, а не изоляция» [4, с. 89].

Синтез достижений английской музыки, устремлений предшественников исторически суждено было осуществить Б. Бриттену, проникнувшему в сущность национального искусства и сумевшему соединить его с особенностями мышления композиторов XX столетия. Присущее манере Бриттена стремление к стройности замысла и совершенству, к красоте формы коренится не только в его близости к музыкальному неоклассицизму XX века, не только в принципиальной классичности его мышления, сколько в своеобразном культе красоты, которую как нравственно-преобразующую силу так славили английские романтики.

Обращаясь к исследованию цикла «Семь сонетов Микеланджело», следует отметить, что источниковедческая база по творчеству Б. Бриттена невелика. Сведения по жизненному пути и творческому наследию содержатся в труде Л.Г. Ковнацкой «Бенджамин Бриттен», в работах зарубежных авторов, таких, как И. Холст, А. Таурагис и Л. Энтелис, в литературе по истории зарубежной музыки Л.Г. Сафиуллиной. Научная информация по форме сонета раскрывается в исследовании И.Р. Бехера «Философия сонета» и словаре литературоведческих терминов Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. Поэтике вокальных циклов Б. Бриттена посвящена диссертация А.А. Василенко. Искусствоведческое исследование музыкального материала семи сонетов Микеланджело Б. Бриттена представлено в статье Е. Подгорной.

К началу работы над сонетами Бенджамин Бриттен уже был автором некоторых вокальных произведений: это двенадцать детских песен «В пятницу после полудня» (1934), «На этом острове» (1937), «Наши предки охотники» (1936), «Озарения» (1939). Тем не менее, «Семь сонетов Микеланджело» – первая крупная вершина вокального творчества композитора. Ранние песенные опусы привлекают свежестью мелодии, но воспринимаются, как эксперимент, как поиск композитора. В них отсутствует та художественная законченность, которая появилась позже.

Форма сонета зародилась в эпоху Возрождения. Сонет (от итал. Sonare – звучать) – стихотворение из четырнадцати строк, рифмуемых по схеме, в то же время существуют различные варианты. По определению И. Бехера, сонет представляет собой одну их основных форм поэзии. Под основной поэтической формой автор подразумевает «такую форму поэзии, которая заключает в себе её главные составные части в самом концентрированном, самом «чистом» виде», при этом не забывая, что форма – это форма содержания [3, с 190].

Возник жанр сонета в XIII веке в Италии. Его расцвет приходится на XIV век и связан с именами Данте Алигьери и особенно Ф. Петрарки. Позднее этот жанр развивал П. Ронсар в XVI веке во Франции, а в XVII веке и В. Шекспир в Англии. В эпоху классицизма интерес к сонету в западноевропейских странах был утрачен, его возрождение произошло во Франции в XIX столетии в поэзии романтиков (Джон Китс, Джордж Байрон, Перси Биши Шелли), поэтов-«парнасцев» (Теофиль Готье, Т. де Банвиль, Шарль Бодлер, Стефан Малларме и др) и символистов (Анри де Ренье, Хосе Мария Эредиа). В Польше блестящие образцы сонета дал Адам Мицкевич.

В русской поэзии сонет становится известен в поэзии В.К. Тредиаковского в XVIII веке; примеры сонета можно найти в творчестве В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, А.А. Дельвига и других поэтов XIX века. В XX столетии в России этот жанр потерял былую популярность, но поэты-символисты продолжали создавать сонеты: В.Я. Брюсов, А. Белый, В.И. Иванов, Ф.К. Сологуб, К.Д. Бальмонт и др. Существенный вклад в разработку теории сонета внёс немецкий поэт и прозаик И. Бехер, раскрывший её с философской точки зрения.

Поэзия Микеланджело стоит особняком по сравнению с творчеством многих мастеров эпохи Возрождения. Сам Микеланджело считал себя дилетантом в поэзии и говорил, что пишет стихи только для собственного развлечения. Как пишет Алпатов: «...отвлечённые понятия и философские категории приобретают в его поэзии значение как бы руками осязаемых предметов» [1, с. 135]. В поэтическом творчестве Микеланджело чувствуется метод скульптура, отсюда лаконизм, как бы скульптурная четкость стихов. По словам Томаса Манна, «это не столько стихи, сколько непосредственное выражение муки, горечи, любви и тоски, переживаемых великой, беспредельно великой душой, которая, страдая, стремится к прекрасному» [4, с. 456].

Огромный пласт творчества Микеланджело составляет любовная лирика. Здесь он соприкасается с лучшими традициями эпохи Возрождения. Поэту родственны платоническая лирика последователей Петрарки, и в то же время идейная насыщенность и философская глубина сближают его с Данте, который был кумиром художника.

Многие сонеты Микеланджело – это не только воплощение его личных переживаний, но отклики на идеи флорентийского гуманизма. По

мнению гуманистов, «для настоящего художника мало быть живописцем, скульптором или архитектором. Чтобы полностью выразить всё, что он хочет, художник должен быть поэтом». Именно сонету, с их точки зрения, принадлежит ведущая роль среди других поэтических форм, благодаря его композиции и не менее строгой дисциплине, чем композиция мраморного рельефа.

Лирика Микеланджело приобретает обобщенно-философскую форму, но в то же время раскрывает богатый внутренний мир художника. Стихи Микеланджело привлекли Бенджамина Бриттена своей значительностью, напряжённостью и эмоциональностью, они оказались близки по духу его художественным идеям и вызвали соответствующее многообразие и индивидуальное воплощение в музыке.

Вокальный цикл «Семь сонетов Микеланджело» ор. 22 (1940) завершает первое десятилетие творчества Бриттена. В этот период внимание композитора было сосредоточено главным образом на инструментальных сочинениях, среди которых: Симфониетта для камерного оркестра, «Простая симфония», Вариации на тему Фрэнка Бриджа, «Траурная симфония», фортепианный и скрипичный концерты и другие.

Для своего цикла Б. Бриттен отобрал сонеты, различные по содержанию и настроению. Среди них встречаются и страстно взволнованные, и лирически-углублённые, и возвышенно-мечтательные. Но общее, что объединяет все сонеты, заключается в стремлении художника к прекрасному, к познанию красоты как гармонии внутреннего и внешнего совершенства. Сюда же относится тема истинной дружбы, тесно связанная с пониманием красоты, появляющаяся в большинстве сонетов и вызывающая всё новые размышления поэта.

Композитор создал «Семь сонетов Микеланджело» как произведение камерное, тонкое и изысканное, воплотив в нём всю красоту поэзии Микеланджело на итальянском языке. Смысловые ориентиры цикла фокусируются на монотематичности его содержания: произведение целиком посвящено теме любви. Через весь цикл проходят сквозные интонационные комплексы и образно-интонационные сферы, выполняющие роль лейттем и лейтаккордов, раскрывающих смысловые ориентиры каждого номера. В композиции отсутствует единая сюжетная линия, каждый сонет обладает большой степенью самостоятельности и законченности, но их последовательность образует логическую закономерность в развитии образов, благодаря чему, они составляют гармоничное целое.

«Семь сонетов Микеланджело» Б. Бриттена наглядно демонстрируют мастерство вокального письма композитора. Созданный в 1940 году, цикл открывает путь к лучшим вокальным произведениям Бриттена – «Серенаде» (ор. 31, 1943), «Святым сонетам Донна» (ор. 35, 1945), «Ноктюрну» (ор. 60, 1958).

Цельность и единство цикла обусловлены стройной, продуманной архитектоникой. Крайние сонеты – монументальные и величественные – дают крепкое основание, обрамление и особую завершённость всему «зданию» цикла. Первый и седьмой сонет объединены единством фактуры, фундаментальностью письма, их смысл раскрывается посредством сопоставления образов фортепианной и вокальной партии.

Основной идейный мотив Первого сонета представлен в объективно-сдержанном плане; в стихах Микеланджело отражаются размышления мастера, преодолевающего муки творчества в борьбе за прекрасный образ в искусстве. Суровость и значительность сопровождения Первого сонета выражается чередованием в фактуре унисонов и тяжеловесных аккордов, контрастом регистров, которое придаёт звучанию объёмность. Октавные нисходящие кварто-квинтовые ходы и диссонантный аккорд с жёстким кварто-секундовым сочленением звуков выступают в качестве лейтмотива, проходя через всю ткань сонета, придавая ему особую терпкость и в то же время яркую звучность.



Философское раздумье подчёркнуто сопряжением далёких неродственных тональностей: A dur-C dur-F dur-A dur-B dur-C dur, создающих постоянное ощущение неустоя. Кварто-квинтовые ходы аккомпанемента рельефно очерчены и в вокальной партии, которая обогащается хроматикой, в соответствии с тональными сопоставлениями, соединяя одновременно широкую распевность и в то же время речитацию.

Седьмой сонет выделяется в цикле своей образной двуплановостью, что выражается внутренней контрастностью партии фортепиано и голоса, в поочерёдном вступлении которых заключён глубокий психологический смысл. Первый образ представлен во вступительном разделе партии фортепиано, настраивающем на приподнятый возвышенный тон сонета. Изложение напоминает речь оратора, сосредоточенную и патетическую. Драматический характер и напряжение звучанию придают октавное дублирование мелодии, поступенно восходящей из «глубины» большой октавы к первой, динамика форте, многочисленные внетональные хроматические ходы, пунктирный ритм и обилие внутритактовых и междутактовых синкоп. Двуплановость аккомпанемента создаётся за счёт разделения фактуры на унисон голоса и тяжёлые аккорды.



Вступление сонета отличается сложностью в тональном отношении: кроме основного D dur здесь можно «услышать» фрагменты h moll, e moll, а также G dur, C dur и a moll. Как принято у Б. Бриттена, аккордика осложнена побочным тонами с излюбленными кварто-квинтовыми созвучиями. Своеобразие колориту звучания придают оттенок лидийского мажора (1, 7тт), дорийского минора (5т). Суровая терпкость фортепианной прелюдии подводит к кульминационному (ff) завершению на устойчивом Т6, на фоне которого вступает вокальная партия, представляющая собой второй, ярко контрастный первому образ сонета. Он отличается ясной диатонической устойчивостью, звучанием высокого регистра, вдохновенной возвышенностью.

Мелодическая линия сочетает секвентное проведение мотива, его метроритмическое варьирование с дальнейшим развитием и устойчивым завершением в конце первого (D dur), второго (C dur) и четвёртого (D dur) периодов. Поэтический текст логично укладывается в чёткую структуру: 8т+8т+6т+6т, что в целом не характерно для стиля композитора.

Смысл сонета раскрывается посредством сопоставления образов фортепианной и вокальной партии и сложным тематическим развитием: расширением тонального плана D-dur во второй строфе (B dur, f moll, d moll, c moll, b moll), контрапунктическим соединением голосов в середине произведения, усложнением партии верхнего голоса хроматизмами и речитативно-напряжённым типом изложения.

Строение сонета напоминает вариантно-строфическую форму (a, a1, a2), первая и вторая строфа которой начинаются с вершины-источника, а третья завершает сонет тихой кульминацией. Фортепианная постлюдия в отличие от вступления приобретает ясность звучания лидийского D dur с преобладанием устойчивой тонической аккордики, вносящей ощущение света и покоя.

В отличие от крайних сонетов середина цикла – лирическая, ей свойственна камерность и детализированность. Примером может послужить сонет № 3, являющийся воплощением нежной мечтательности, покоя, что подчёркивается звучанием светлого G-dur.



Вокальная партия наполнена удивительной пластикой, переданной посредством широкой и протяжной кантилены. Её особая выразительность заключается в соединении простоты ритмического рисунка со сложностью отдельных интонаций: таковы ходы на большую септиму, нону и тритон в восходящим движении, а также завуалированные нисходящие ходы на уменьшенную септиму и малую нону, выполняющие роль лейтинтонаций и вносящие напряжённость звучания в движение по устойчивым звукам. Выделенные ритмически на сильной доле такта, они возникают внутри каждой фразы и становятся внутренними кульминациями и смысловыми ориентирами, подчёркивающими значение поэтического текста.

Интересно и ладогармоническое развитие сонета: партия фортепиано вносит эффект битональности (соединение тональностей G dur-Fis dur, C dur-H dur, e moll-dis moll). С точки зрения Е. Подгорной, «в музыке Бриттена возникает особое ощущение „нежной напряжённости" и „мягкой остроты"» [5, с. 194].

Развитие сонета говорит о его глубокой цельности. В его основе лежит один и тот же мелодический образ, который представлен во множестве вариантов. Непрерывное мелодическое обновление поддерживается утончёнными ладогармоническими колебаниями тональностей в большетерцовом сопоставлении (G dur – Es dur – H dur – G dur), что часто встречается в вокальной музыке Бриттена.

В репризном разделе сонета продолжается варьирование основной темы, в то же время наличие в мелодии точных повторений вносит элемент завершённости, успокоения. В последних тактах заключена «тихая», возвышенная кульминация, подчёркнутая мелодически широким восходящим ходом на большую нону, и ритмически – выделением долго длящегося звука, раскрывающих смысловой ориентир стихотворного текста:

«Я – как луна, что на небесном поле
Невидимка, пока не отразит
В ней солнце отблеск своего сияния».

Музыкальными средствами Бриттен в сонетах добивается конкретности, а иногда «зримости» образов: певца, поющего серенаду (в пятом сонете), дуэт певца и аккомпанирующего ему инструменталиста (в шестом), возвышенной речи оратора (в первом и седьмом сонете), что в целом характерно для склада мышления композитора. Подобно Микеланджело, Бриттен тяготеет к выделению концовки каждого сонета общей кульминацией, несущей основную смысловую нагрузку, которая расположена обычно в репризном разделе формы (чаще всего двухчастной репризной или трёхчастной). Исключением являются третий сонет с небольшим эмоциональным подъёмом в середине формы с последующим возвращением в сферу возвышенной лирики, и седьмой сонет, содержащий несколько кульминационных зон, обусловленных наличием в нём двух контрастных образных пластов.

Взаимодействие поэтического слова и музыки раскрывает смысловые ориентиры каждого сонета, основываясь на единстве мелодии и фортепианного сопровождения, составляющих гармонию целого. Б. Бриттен, знающий природу и возможности тенорового голоса, придаёт особое значение его выразительности. Характерные для вокального стиля композитора сочетание речитативной декламационности и напевности находят особое проявление в данном произведении.

Анализ цикла сонетов позволяет не согласиться с мнением Л. Ковнацкой, отмечающей, что «...Бриттен не стремится воспроизвести пламенный дух сонетов Микеланджело, его тон менее экспрессивен, будто очищен от страстей» [3, с. 57]. Погружение в поэтику сонетов дает основание утверждать, что Бриттен по-своему воплощает поэзию Микеланджело, раскрывая силами музыкального искусства философски-возвышенный и эмоционально-напряжённый тон стихотворного текста. Преобладающий лирический тон сонетов (со второго по пятый) лишён покоя, безмятежности и созерцательности, а, наоборот, полон страстности и возбуждения.

Контрастное чередование сонетов внутри всего цикла не нарушает глубокое единство, гармоничность и смысловые ориентиры всего целого. Первоначальный и финальный сонеты объединены образно-смысловой близостью и возвышенно-торжественным тоном звучания, а середина цикла (со второго по пятый сонеты) раскрывает лирико-интимное содержание с общей лирической кульминацией в третьем сонете. Шестой сонет подготавливает финал по принципу яркого контраста, оттеняя философски-сосредоточенное звучание радостным возбуждением, придавая всему произведению стройную логику драматургического решения.

Так поэзия Микеланджело становится в цикле Бриттена одновременно и эмоциональным толчком к созданию музыкального образа, и философским обобщением идейно-тематического смысла, соединяя текст и музыку в гармоническом единстве.

Литература:

1. Алпатов, М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М.В. Алпатов. – Москва : Советский художник, 1979. – 287 с. – Текст : непосредственный.

2. Бехер, И.Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету / И.Р. Бехер. – Текст : непосредственный / Вопросы литературы. – 1965. –№ 10. – С. 190–208.

3. Ковнацкая, Л.Г. Бенджамин Бриттен / Л.Г. Ковнацкая. – Москва : Советский композитор, 1974. – 390 с. – Текст : непосредственный.

4. Манн, Т. Эротика Микеланджело. Собрание сочинений. В 10 томах. Том 10 / Т. Манн. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – 696 с. – Текст : непосредственный.

5. Рети, Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. – Москва : Музыка, 1968. – 132 с. – Текст : непосредственный.

6. Подгорная, Е. Семь сонетов Микеланджело Б. Бриттена / Е. Подгорная. – Текст : непосредственный // Из истории зарубежной музыки. – Выпуск 3. – Москва : Музыка, 1979. – С. 181–206.

References:

1. Alpatov, M.V. Etyudy po istorii zapadnoevropeyskogo iskusstva / M.V. Alpatov. – Moskva : Sovetskiy khudozhnik, 1979. – 287 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Bekher, I.R. Filosofiya soneta, ili Malen'koe nastavlenie po sonetu / I.R. Bekher. – Tekst : neposredstvennyy / Voprosy literatury. – 1965. –№ 10. – C. 190–208.

3. Kovnatskaya, L.G. Bendzhamin Britten / L.G. Kovnatskaya. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1974. – 390 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Mann, T. Erotika Mikelandzhelo. Sobranie sochineniy. V 10 tomakh. Tom 10 / T. Mann. – Moskva : Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1961. – 696 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Reti, R. Tonal'nost' v sovremennoy muzyke / R. Reti. – Moskva : Muzyka, 1968. – 132 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Podgornaya, E. Sem' sonetov Mikelandzhelo B. Brittena / E. Podgornaya. – Tekst : neposredstvennyy // Iz istorii zarubezhnoy muzyki. – Vypusk 3. – Moskva : Muzyka, 1979. – S. 181–206.

Для цитирования: Попов, К.Д. О некоторых особенностях звуковой партитуры спектакля / К.Д. Попов, Л.С. Бакши. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 21–24.

УДК 792

Попов Константин Дмитриевич,
АНО ВО «Институт современного искусства»,
аспирант по направлению подготовки 5.10.3 Виды искусств (театральное искусство)
E-mail: PopovK89151154852@yandex.ru
Россия, г. Москва
Бакши Людмила Семеновна,
кандидат искусствоведения, доцент;
АНО ВО «Институт современного искусства»,
доцент кафедры теории и истории музыки
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.ru
Россия, г. Москва

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЫ СПЕКТАКЛЯ

Аннотация. *Объектом данного исследования является звуковая партитура спектакля. Предметом – применение микрофонных техник и звуковых эффектов и их влияние на художественное восприятие и интерпретацию спектакля. Авторы данной статьи предлагают новую категорию «звукорежиссерских средств выразительности» в контексте драматического театра. Анализируя конкретные сцены из постановки А.И. Золотовицкого «Мера за меру», авторы исследуют интеграцию звукорежиссерских средств выразительности в драматургию спектакля и их роль в донесении скрытого смысла театрального текста до зрителя.*

Ключевые слова: *звук; театр; звуковое оформление; драматургия; звуковые эффекты.*

Konstantin Popov,
Moscow Institute of Modern Art,
Post-Graduate Student of Specialty: 5.10.3 Types of Arts (Theatrical Art)
E-mail: PopovK89151154852@yandex.ru
Russia, Moscow
Ludmila Bakshi,
Candidate of Art Criticism, Associate Professor;
Moscow Institute of Modern Art,
Associate Professor of the Department of History and Theory of Music
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.ru
Russia, Moscow

ABOUT SOME FEATURES OF THE SOUND SCORE OF THE PLAY

Annotation. *The object of this study is the sound score of the play. The subject is the use of microphone techniques and sound effects and their influence on the artistic perception and interpretation of the performance. The author of this article suggests a new category of «sound-engineering means of expression» in the context of a theatrical production. Analyzing specific scenes from A.I. Zolotovitsky's play «Measure for Measure», the author explores the integration of sound-engineering means of expression into the dramaturgy of the play and their role in conveying the hidden meaning of the theatrical text to the viewer.*

Keywords: *sound; theatre; sound design; dramaturgy; sound effects.*

Создание современной театральной постановки – сложный и многогранный процесс, в котором задействованы различные творческие и технические специалисты. Безусловно центральными звеньями театрального действия являются режиссер – создатель спектакля – и актеры, воплощающие его творческий замысел через речь, мимику, пластику и т. д. Стоит, однако, сказать и о постановочной команде, которая при помощи современных технологий помогает донести художественную идею до зрителя. Свет, сценография, хореография, музыка, шумы и другие элементы театральной постановки являются такой же неотъемлемой частью творческого акта, как и игра актеров.

Не менее важной в современном театре является и роль звукорежиссера. Он, будучи техническим специалистом на заре появления дан-

ной профессии, стал важной творческой единицей в процессе создания спектакля. Так, Ю.П. Моисеенко утверждает: «С уверенностью нужно заявить о том, что звукорежиссер – это не только участник творческого процесса, это современный художник звукового оформления того или иного проекта. <…> Звукорежиссер как композитор – сочиняет звук, как дирижер – безмолвно управляет звуком каждого исполнителя или звукового контента действия» [7, с. 6]. Опираясь на это высказывание, можно предположить, что звукорежиссер обладает такими же способами выражения художественной мысли, как и сценограф, хореограф, художник по свету и другие члены постановочной команды.

Подобно тому, как режиссер, по утверждению А.И. Зыкова, применяет в процессе постановки спектакля свои приемы работы [3, с. 76], звукорежиссер также пользуется всем доступным ему арсеналом для раскрытия творческого замысла. Применение микрофонных техник, звуковых эффектов разных типов (пространственная обработка, временная, психоакустическая и т. д.) в драматических спектаклях становится всё более популярным. Стоит отметить, что данные средства выразительности всегда требуют участия звукорежиссера, в отличие от музыки и шумов. Именно поэтому, по аналогии с классификацией режиссерских приемов работы А.И. Зыкова [3, с. 76], авторы статьи предлагают выделить отдельную категорию «звукорежиссерских средств выразительности» наравне с другими художественными элементами в контексте театральной постановки: музыкой, сценографией, хореографией и т. д. – и рассмотреть их с точки зрения семантики и образности.

Степень разработанности этой проблемы невелика. Так, Ю.И. Козюренко в своем труде «Основы звукорежиссуры в театре» рассматривает способы введения звуковых средств выразительности в канву спектакля. Стоит отметить, что работа была написана в 1979 году. Современная эстетика звучания спектакля сильно изменилась с тех лет, появились новые технические возможности для реализации задумки режиссера. Потому классификация художественных приемов, представленная Ю.И. Козюренко, не может считаться полной в современных условиях. Не менее интересной работой в разработке данной проблемы представляется статья Д.В. Блюдова «Микрофоны в современном драматическом театре». В ней описываются различные способы применения микрофонов в современном драматическом театре с точки зрения драматургии спектакля, однако автор не затрагивает тему использования спецэффектов.

Для понимания актуальности затронутой проблемы авторы статьи намерены обратиться к истории появления звукоусиления в театре. Так, начиная с 1930-х годов в театре начинает применяться звукоусиливающая аппаратура. Однако внедрение такой техники в контекст театральной постановки проходило с переменным успехом. Ю.И. Козюренко отмечает: «В 1931 году при постановке во МХАТ «Мертвых душ» было решено усилить звучание оркестра с помощью микрофона. Станиславский принял это предложение более чем скептически: «Это чудовищно… Николай Васильевич Гоголь, «Мертвые души» и радио». Первая проба произвела на всех удручающее впечатление, и это не удивительно, учитывая звукотехнику тех дней» [5, с. 4]. Можно сделать вывод, что в те времена звукоусиление воспринималась как не более чем средство для повышения громкости. Однако технический прогресс по мере своего движения открывал все больше возможностей для творчества. Так, В.В. Зубрильчева утверждает, что «к 1950 годам использование звуковоспроизводящих магнитофонов в театральной практике приобретает практически повсеместный характер» [2, с. 250], а уже в 1968 году Дэн Дуган был объявлен первым специалистом в области саунд-дизайна (от англ. sound design – звуковой дизайн) «театрализованных представлений и концертных программ Американского театра-консерватории в Сан-Франциско» [2, с. 251]. Можно сделать вывод, что уже к этому времени звукорежиссер в театре становится не только техническим, но и творческим специалистом. Далее этот процесс продолжил развиваться, что можно видеть на примере современных театральных работ. В наши дни многие режиссеры все чаще прибегают к применению микрофонов и звуковых эффектов в первую очередь для решения творческих, а не технических задач. Примерами могут служить спектакли Валерия Фокина «Шинель» (театр «Современник», 2004 г.), Филиппа Гуревича «Войцек» (Московским академический театр им. Вл. Маяковского, 2023 г.), Юрия Еремина «Идиот» (Театр Моссовета, 2017 г.) и др. Более того, использование звукорежиссерских средств выразительности позволяет не просто подчеркнуть режиссерскую мысль, а донести до зрителя скрытый смысл, который возникает из взаимодействия с другими приемами режиссерской работы.

В качестве аргументации данной точки зрения проанализируем некоторые сцены из спектакля «Мера за меру», поставленного Александром Золотовицким по пьесе Уильяма Шекспира в сентябре 2023 года на Малой сцене Московского академического театра им. Вл. Маяковского, где один из авторов статьи был задействован как звукооператор.

Одним из способов применения звуковых эффектов в спектакле является отделение «бытового» (максимально приближенного к челове-

ческому поведению в обыденной жизни) и «эпического» (возвышенного, нарочито театрального и, по определению самого А.И. Золотовицкого, «широкого») типов актерского существования при помощи эффекта реверберации. Во время «бытовых» сцен зритель слышит речь актера в естественных акустических условиях. Однако в момент перехода на «эпическое» существование звукооператор включает микрофоны-«пушки», фиксирующие два плана сцены, а также эффект реверберации с добавлением небольшого количества эффекта «эхо». В этот момент звуковое пространство будто расширяется. Голоса актеров звучат отстраненно, но вместе с тем более масштабно. Зритель погружается в атмосферу возвышения над реальным миром. Стоит отметить, что «эпические» сцены, как правило, сопряжены с героями, которые по сюжету являются представителями закона. Поэтому можно считать, что такое применение эффекта становится символом власти.

Не менее интересно применение микрофонов-«пушек», фиксирующих общую звуковую картину, в сочетании с эффектами реверберации и «эхо» для «опространствления». Этот термин введен Х.-Т. Леманом, который утверждал: «Другой возможностью пробудить пространство к жизни является процесс «опространствления» самих этих физических действий с помощью сонорного пространства, создаваемого микрофоном и специальными усилителями звука» [6, с. 250]. Так, в спектакле «Мера за меру» в сцене прихода Лючио (в исполнении Романа Фомина) в храм к Изабелле (в исполнении Натальи Палагушкиной) микрофонами активно фиксируются шумы, издаваемые актерами. В начале сцены старая монахиня (в исполнении Анастасии Фоменко) точит топор. Этот звук улавливается микрофонами и проходит через пространственную обработку. В итоге зритель вместе с акустическим сигналом слышит также и обработанный эффектами реверберации и «эхо» звук. Это задает определенный темпо-ритм, погружая зрителя в атмосферу напряженности. Далее Изабелла получает от Лючио зажигалку, переданную ей братом Клавдио, находящимся в тюрьме. Изабелла в такт старой монахине начинает открывать и закрывать зажигалку, что также улавливается микрофоном и обрабатывается эффектом «эхо». В этот момент напряжение возрастает, так как звуки топора и зажигалки вместе начинают образовывать своеобразный метроном, который задает новый, более быстрый, темпо-ритм. Этот эффект усиливается при помощи звуковых эффектов, так как «эхо» в дополнение к акустическому сигналу тоже создает отдельный ритмический рисунок. В конечном счёте кульминация нарастающего напряжения приходится на включение композиции И.С. Баха «Пассакалья и фуга до минор»: после длительных уговоров Лючио Изабелла соглашается пойти к наместнику и попросить о помиловании брата, тем самым отстраняясь от своего желания стать монахиней. Важно отметить, что звук открывания и закрывания крышки от зажигалки становится лейтшумом. Он, как правило, поддерживается звуковыми эффектами и возникает каждый раз, когда Изабелла входит в противостояние с миром порочной Вены, в котором она существует.

Наиболее интересным применением микрофона и звуковых эффектов авторы статьи считают финал спектакля. Здесь Герцог в исполнении Дмитрия Гарнова большую часть сценического времени говорит в ручной радиомикрофон. Образ человека с ручным радиомикрофоном ассоциируется у современной публики с ведущим на торжественном мероприятии. Открытое использование звукоусиления голоса в сочетании с эффектом реверберации (отличным от того, который применяется для сцен с «эпическим» способом существования актеров) действительно создает эффект ложного финала. В этот момент у зрителя возникает ощущение неестественности и эстетический диссонанс. В личной беседе с одним из авторов статьи режиссер утверждал, что Герцог здесь – ведущий, дирижер всей происходящий внутри спектакля ситуации: помогая обличить наместника Анджело (Евгений Матвеев) в двойных стандартах и спасая Клавдио от смертной казни, герой преследует лишь одну цель – заполучить Изабеллу. Ручной радиомикрофон и микрофоны-«пушки» активны, пока длится суд над Анджело и разрешаются все конфликты пьесы. Все это время Герцог предстает перед зрителем как благородный человек, однако в конце сцены он открывает свою настоящую сущность и пытается насильственными методами добиться любви Изабеллы, что сопровождается отключением всех микрофонов и эффектов. Так, в интерпретации Александра Золотовицкого Герцог оказывается не праведным судьёй, а двуликим человеком; речь актеров в естественной акустике театрального помещения – символом правды. Спецэффекты и ручной радиомикрофон, наоборот, подчеркивают лицемерие и ложь правителя Вены. Именно такой подтекст в финале открывается зрителю благодаря использованию усиления звука и его обработки.

Таким образом, в современной театральной постановке можно наблюдать закономерную эволюцию художественных средств выразительности. В современном спектакле творческий арсенал звукорежиссера не только помогает решать технические задачи, но и принимает на себя драматургическую функцию. Анализ фрагментов звуковой партитуры спектакля «Мера за меру» явно показывает, что в театре наших дней использование микрофонов и звуковых эффек-

тов органично вплетается в драматургию спектакля и используется не только для подчеркивания каких-либо моментов в постановке, но и для донесения до зрителя мыслей, скрытых в глубине театрального текста. На основании этого можно выделить новый, отдельный тип средств художественной выразительности – звукорежиссерский. Он сопрягается с использованием современных технологий звукофиксации и обработки звука. Эта тема остается актуальной для изучения, так как звукорежиссер обладает намного большим количеством творческих возможностей, чем это отражено в статье, и технический прогресс по-прежнему продолжает свое движение, давая новые приемы и методы работы.

Литература:

1. Блюдов, Д.В. Микрофоны в современном драматическом театре / Д.В. Блюдов. – Текст : электронный // Философия и культура. – 2023. – № 6. – С. 152–166. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mikrofony-v-sovremennom-dramaticheskom-teatre/viewer (дата обращения: 11.10.2023).

2. Зубрильчева, В.В. Звуковое оформление в театральном искусстве: история и современность / В.В. Зубрильчева. – Текст : электронный // Вестник МГУКИ. – 2015. – № 2. – С. – 248–253. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoe-oformlenie-v-teatralnom-iskusstve-istoriya-i-sovremennost/viewer (дата обращения: 18.05.2023).

3. Зыков, А.И. Режиссерские приёмы работы в драматическом театре: музыка в спектакле (трансформация темы) / А.И. Зыков. – Текст : электронный // Philharmonica. International music Journal. – 2020. – № 3. – С. 67–77. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissyorskie-priyomy-raboty-v-dramaticheskom-teatre-muzyka-v-spektakle-transformatsiya-temy/viewer (дата обращения: 05.10.2023).

4. Козюренко, Ю.И. Музыкальное оформление спектакля / Ю.И. Козюренко. – Москва : Советская Россия, 1979. – 128 с. – Текст : непосредственный.

5. Козюренко, Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре / Ю.И. Козюренко. – Москва : Искусство, 1975. – 123 с. – Текст : непосредственный.

6. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ABCDesign, 2013. – 311 с. – Текст : непосредственный.

7. Моисеенко, Ю.П. Звукорежиссура театрализованных представлений и праздников как вид художественного творчества / Ю.П. Моисеенко. – Текст : электронный // Universum: филология и искусствоведение. – 2019. – № 5. – С. 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zvukorezhissura-teatralizovannyh-predstavleniy-i-prazdnikov-kak-vid-hudozhestvennogo-tvorchestva/viewer (дата обращения: 11.10.2023).

References:

1. Blyudov, D.V. Mikrofony v sovremennom dramaticheskom teatre / D.V. Blyudov. – Tekst : elektronnyy // Filosofiya i kul'tura. – 2023. – № 6. – S. 152–166. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mikrofony-v-sovremennom-dramaticheskom-teatre/viewer (data obrashcheniya: 11.10.2023).

2. Zubril'cheva, V.V. Zvukovoe oformlenie v teatral'nom iskusstve: istoriya i sovremennost' / V.V. Zubril'cheva. – Tekst : elektronnyy // Vestnik MGUKI. – 2015. – № 2. – S. – 248–253. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoe-oformlenie-v-teatralnom-iskusstve-istoriya-i-sovremennost/viewer (data obrashcheniya: 18.05.2023).

3. Zykov, A.I. Rezhisserskie priemy raboty v dramaticheskom teatre: muzyka v spektakle (transformatsiya temy) / A.I. Zykov. – Tekst : elektronnyy // Philharmonica. International music Journal. – 2020. – № 3. – S. 67–77. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissyorskie-priyomy-raboty-v-dramaticheskom-teatre-muzyka-v-spektakle-transformatsiya-temy/viewer (data obrashcheniya: 05.10.2023).

4. Kozyurenko, Yu.I. Muzykal'noe oformlenie spektaklya / Yu.I. Kozyurenko. – Moskva : Sovetskaya Rossiya, 1979. – 128 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Kozyurenko, Yu.I. Osnovy zvukorezhissury v teatre / Yu.I. Kozyurenko. – Moskva : Iskusstvo, 1975. – 123 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Leman, Kh.-T. Postdramaticheskiy teatr / Kh.-T. Leman. – Moskva : ABCDesign, 2013. – 311 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Moiseenko, Yu.P. Zvukorezhissura teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov kak vid khudozhestvennogo tvorchestva / Yu.P. Moiseenko. – Tekst : elektronnyy // Universum: filologiya i iskusstvovedenie. – 2019. – № 5. – S. 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zvukorezhissura-teatralizovannyh-predstavleniy-i-prazdnikov-kak-vid-hudozhestvennogo-tvorchestva/viewer (data obrashcheniya: 11.10.2023).

Для цитирования: Пороховниченко, М.Е. Освоение техники мелодического интонирования на занятиях сольфеджио: о методике и практике / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 25–33.

УДК 781

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

ОСВОЕНИЕ ТЕХНИКИ МЕЛОДИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ НА ЗАНЯТИЯХ СОЛЬФЕДЖИО: О МЕТОДИКЕ И ПРАКТИКЕ

Аннотация. *Статья является продолжением исследований автора в проблемной сфере музыкального интонирования. В центре внимания – техника мелодического интонирования интервалики и ее освоение в методическом и практическом аспектах. На основе обобщений многолетнего опыта педагогической работы в области реализации современной концепции сольфеджио на разных образовательных уровнях автор предлагает различные варианты практического подхода к решению проблемы качества исполнительского интонирования.*

Ключевые слова: *мелодическое интонирование; качество звуковоспроизведения; интонационные оттенки; позиционные особенности; интонационно-слуховые навыки.*

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

MASTERING THE TECHNIQUE OF MELODIC INTONATION IN SOLFEGIO CLASSES: ABOUT METHODS AND PRACTICE

Annotation. *The article is a continuation of the author's research in the problematic area of musical intonation. The focus is on the technique of melodic intonation of intervalics and its development in methodological and practical aspects. Based on generalizations of many years of experience in pedagogical work in the field of implementing the modern concept of solfeggio at different educational levels, the author offers various options for a practical approach to solving the problem of the quality of performing intonation.*

Keywords: *melodic intonation; quality of sound reproduction; intonation shades; positional features; intonation-auditory skills.*

Вопросы интонирования как процесса воспроизведения музыкального текста всегда были и будут актуальны для музыкантов-исполнителей. Техника музыкального интонирования сложна и неоднозначна, она имеет свои закономерности и особенности, которые требуют пристального теоретического изучения и внимательного практического освоения.

Однако заметим, что в научно-методической литературе мы нечасто встречаемся с подробным интонационно-исполнительским анализом музыкальных произведений, предлагающим точные указания на конкретные приемы исполнения и адресующим заинтересованного читателя к различным практическим комментариям о методах и способах достижения качества как самого процесса музыкального интонирования, так и его результата – максимально достоверной интонации.

Между тем, освоение техники интонирования составляет фундамент интонационно-слухового развития музыканта-исполнителя, необходимого для его профессиональной деятельности. Поэтому одной из важнейших форм работы на занятиях сольфеджио должно стать практическое изучение навыков освоения чистоты исполнительской интонации, ее максимальной точности при воспроизведении нотного текста.

Осмысление методических и практических аспектов изучаемой темы и их научное обобщение потребовало расшифровки некоторых терминов и понятий, среди которых: интонация, интонирование, интонационные оттенки звучания, интонационное качество звучности, точное

звуковоспроизведение, плавающая интонация, позиционное интонирование. Последнее из них, как правило, вызывает наибольшее количество вопросов и требует отдельного разъяснения.

Итак, под термином *«позиционное интонирование»* будем понимать «процесс воспроизведения элементов музыкального языка (звука, интервала, мотива, фразы, мелодической линии, гармонической вертикали) с учетом зонной природы звуковысотного слуха и с применением интонационных оттенков различных высотных позиций в пределах зоны одного звука» [4, с. 159]. Данное толкование понятия «позиционное интонирование» распространяется как на индивидуальную (вокальную и инструментальную), так и на коллективную (ансамблевую, хоровую, оркестровую) интонацию [подробнее об этом: см. 4].

Анализ многочисленных методик развития музыкально-слуховых способностей и обобщение собственного педагогического опыта позволяют утверждать, что интонационно-слуховая работа с интервалами занимает одно из основных мест в курсе сольфеджио. Именно интервальный слух как способность точного и быстрого слухового ощущения фонизма конкретного интервала и его верного воспроизведения определяет значительное количество интонационно-слуховых навыков, столь важных для позиционно правильного и точного интонирования. Четкое и быстрое слуховое реагирование на конкретную фоническую структуру важно как для восприятия интервала, так и для его грамотного воспроизведения. И в этом смысле одним из главных разделов работы над техникой интонирования становится точное слуховое восприятие и грамотное интонирование простых интервалов.

Освоение техники интонирования мелодических интервалов – важнейший фактор, определяющий точность и чистоту их мелодического воспроизведения. Важно систематически обращать внимание студентов на принципиальный момент: каждый интервал как звуковысотная единица вне лада и как определенная музыкальная интонация в ладовых условиях имеет конкретные *позиционные особенности* воспроизведения, практическое освоение которых становится главным средством в достижении основной цели исполнительского сольфеджио – развития навыков и умений грамотного, качественного и предельно точного музыкального интонирования.

Рассмотрим конкретные практические примеры. В процессе их освоения важно теоретически направить обучающихся на осмысление определенных позиционных особенностей предлагаемых интонационных ходов. Практическое закрепление изложенных теоретических основ необходимо сопровождать тщательным слуховым контролем со стороны преподавателя и самоконтролем студентов, внимательно и осмысленно слушающих себя и друг друга в процессе мелодического интонирования.

Техника точного воспроизведения поступенного мелодического движения определяется качественным и позиционно верным интонированием больших и малых ***секунд***.

Главный позиционный принцип мелодического интонирования восходящего тона (например, *a – h)* – максимально высокая позиция второго звука: *a* – ***h***. Однако в обратном движении (*h – a*) первый звук изначально необходимо воспроизводить с интонационно высоким оттенком, а второй нужно интонировать в высокой позиции, словно мысленно приближаясь к первому: *h* – ***a***. В комбинированном (последовательно совмещенном) секундовом движении в пределах тона в результате начальный звук следует внутренне ощущать позиционно несколько ниже конечного: *a – h – a*.

Сравним интонационную ситуацию мелодического воспроизведения малой секунды. Главный позиционный принцип интонирования восходящего полутона (например, *a – b*) – осмысление максимально нейтральной позиции второго звука: *a* – ***b***. Напротив, в обратном движении первый звук позиционно нейтрален, а второй интонируется достаточно высоко: *b* – ***a*** (словно приближенный к первому). Комбинированное движение в пределах полутона интонационно отражает следующую картину: позиция исходного звука оказывается более низкой (нейтральной) в сравнении с конечным звуком.

Интонационные навыки, приобретенные в процессе работы над данным мелодическим движением необходимо закреплять на различных примерах из музыкально-исполнительской практики.

Процесс мелодического интонирования обиходного напева «Свете тихий» (см. пример № 8 [5, с. 14]) связан с внутренне-слуховым осознанием поступенного движения по диатоническому звукоряду, сочетающему разные варианты секундовых интонаций (больших и малых, нисходящих и восходящих). При воспроизведении мелодии следует помнить о восходящей интонационной энергии, значительно увеличивающейся в нисходящем движении. Особое внимание студентов важно направить на минимальное исполнительское различие интонационных оттенков в повторяющихся звуках.

Интонационное содержание мелодики белорусской народной песни «Цвіці, цвіті, чарэшанька» (см. пример № 61 [5, с. 26]) основано на последовании нисходящих мелодических попевок с преобладанием поступенного движения в натуральном минорном ладу. Повторение начального нисходящего тетрахорда при неточном воспроизведении чревато значительным

понижением интонации, которое может привести к интонационному несоответствию: две одинаковые по интонационному наполнению фразы (т. 1–2) прозвучат в разных интонационных вариантах, что недопустимо с точки зрения сохранения стройности звучания. Грамотное воспроизведение секундовых попевок, основанное на максимально острой восходящей позиционной направленности каждого нисходящего звука, сможет обеспечить сохранение необходимого уровня звуковысотности.

Отметим, что подобную интонационную энергию рекомендуется осознавать в каждом из нисходящих мелодических секундовых последований этой песни.

Анализ и воспроизведение мелодии песнопения И. Денисовой «Со всякою скорбию» (см. пример № 246 [5, с. 69]) методически направлены на развитие навыков позиционного интонирования диеза и бемоля и представляют собой первоначальный этап интонационного освоения вводнотоновости, слуховое осмысление которой становится одной из основ точного интонирования тональной музыки.

Прежде всего следует теоретически обозначить важную мысль: восприятие и воспроизведение диеза позиционно выше энгармонически равного бемоля. Другими словами, диез всегда предполагает высокую позицию, что обусловлено его восходящим тяготением и мысленным разрешением в последующий верхний звук, позиция которого приближается к нейтральной. Бемоль следует интонировать в относительно низкой позиции, что предопределяется его внутренне-слуховым разрешением в последующий нижний звук. Важно отметить, что последний при этом должен быть интонационно осмыслен в высокой позиции. Например, *fis* интонируется высоко, внутренним слухом подразумевая разрешение в *g* (*fis→g*). В то же время *ges* следует воспроизводить в низкой позиции, внутренне предполагая интонационное движение *ges→f*. Учитывая, что в подобной интонационной ситуации звук *f* должен быть осмыслен в высокой позиции, сам бемольный звуковой вариант следует приближать к нейтральной позиции.

В предварительной работе над интонационным осмыслением данной мелодии рекомендуется воспроизведение одного и того же звука в диезном и бемольном вариантах (попеременно) с самоконтролем максимально точных интонационных оттенков.

Целесообразно также интонационно осмыслить конкретные мелодические ходы из художественного контекста, обращаясь к различным альтерациям (как в ладовом значении, так и вне его).

Воспроизведение мелодии данного музыкального примера сопряжено с рядом интонационных трудностей, среди которых особо обозначим:

1) позиционно устойчивое воспроизведение повторяющихся звуков;

2) гармоническую логику мелодии, основанной на отклонениях в неродственные тональности и предполагающей быстрые ладовые переключения в процессе их интонирования;

3) энгармоническое переосмысление звуков *as* и *gis* в разных мелодических движениях;

4) осознание интонационных различий бемольных и диезных вариантов звуков при интонировании малых и больших секунд.

Интонационно-слуховая работа над точным воспроизведением данной мелодии предполагает максимальное внимание при звуковысотной трактовке восходящих и нисходящих секундовых движений, особенно в условиях повторяющихся мотивов и повышенной интонационной инертности при мелодическом движении вниз.

Мелодия романса Н. Метнера «Певец» (см. пример № 229 [5, с. 65]) показательна с разных позиций интонационного осмысления: особо обратим внимание на необходимость точного интонирования секундовых звучаний и позиционную разницу при воспроизведении диезов и бемолей. С этой целью кратко рассмотрим особенности мелодического содержании в тактах 1–2, 5–6, 7–8.

В начальном мелодическом импульсе (т. 1–2) акцентируем внимание на секундовом движении *a – gis – g – a* и его продолжении *fis – f*. В условиях нисходящего движения, усложненного предваряющим скачком на малую сексту вниз *f – a*, следует четко осознавать позиционные особенности восходящих и нисходящих секундовых движений, закрепленных в выполненном ранее упражнении, с целью достижения предельно выверенной интонации.

Последующее мелодическое развитие требует максимальной позиционной точности в воспроизведении разнонаправленных секундовых звучаний – в тактах 5–6: *f – g – g – fis*, в тактах 7–8: *a – b – a – gis*. Исполнительская реализация названных звукосочетаний строго соответствует правильной технике позиционного интонирования восходящих и нисходящих секунд, а также правилам осознания интонационных оттенков диезов и бемолей.

Позиционные особенности интонирования ***терции*** следует рассматривать в двух координатах: горизонтальной – ее индивидуальные мелодические качества, характеризующие фонизм интервала, и вертикальной – специфика ее гармонического положения в аккорде, определяющего его интонационную стройность.

Напомним, что терцовый тон не только придает ладовое наклонение трезвучию, но и становится своеобразным интонационным «ма-

яком», определяющим полноценную звучность аккордовой вертикали.

Итак, первоначально необходимо рассмотреть теоретические основы техники интонирования большой терции, которая в восходящем мелодическом движении предполагает внутренне-слуховое осознание нейтральной позиции нижнего звука и предельно высокого интонационного оттенка верхнего. Чистое интонирование большой терции в обратном варианте (при движении вниз) обеспечивает стремление к высокой позиции верхнего звука, интонационно осмысленного сверху, и позиционно нейтрального основания интервала.

В процессе сравнительного анализа следует подчеркнуть существенные отличия интонационной ситуации при мелодическом воспроизведении малой терции. Верное восходящее движение обеспечивается «взятым сверху» и устремленным к высокой позиции основанием интервала и позиционно нейтральной его вершиной. В свою очередь, нисходящий ход на малую терцию характеризуется аналогичным осмыслением позиционно нейтральной вершины и предельно высокой позиции нижнего звука.

Опыт интонационной работы с учащимися разных возрастных категорий и специальностей позволяет обозначить принципиально важный момент: осознание терцового тона в аккордовой вертикали не зависит от ладового наклонения трезвучия – мажорная и минорная терции должны осознаваться и воспроизводиться в предельно высокой интонационной позиции. Подобное утверждение вступает в дискуссию с распространенным в музыкально-исполнительской практике утверждением о противоположных интонационных оттенках терцового тона в мажоре и миноре, что противоречит интонационным законам аккордово-гармонических звучностей.

Следующим этапом освоения позиционно верного воспроизведения терции в разных вариантах изложения является практическая интонационно-слуховая работа, включающая два содержательных уровня:

– выполнение ряда интонационных упражнений с учетом изученных позиционных особенностей интонирования большой и малой терций, главная цель которых – освоение позиционно верного интонирования данного интервала как в мелодическом изложении, так и в гармоническом звучании;

– интонационно-слуховая работа с терцовыми звучностями в музыкальном контексте избранных для этой цели произведений.

Интонационное содержание основной темы второй части Скрипичной сонаты Д. Шостаковича, включающее ладовую переокраску терцовых тонов, представляется интересным примером для процесса осознания их интонационных оттенков. Так, нисходящее трезвучие *c – a – f* (т. 3) требует особенно высокой позиционной окраски мажорной терции, появляющейся в разнонаправленных движениях, после чего *as* (т. 4) следует воспринимать не в контексте хроматического полутона *a – as*, а как отзвук иного ладового варианта трезвучия. В этой связи минорную терцию необходимо интонационно выравнивать в пределах нейтральной позиции. Аналогичную интонационную ситуацию рассматриваем и далее – в контексте трезвучия субдоминанты (т. 7–8), закрепляя достигнутые интонационные ощущения и грамотно выстраивая сложившийся позиционный контекст при воспроизведении данной мелодии.

Важно отметить, что подобный интонационный принцип прослеживается и в последующем развитии мелодической линии, где четкие ладовые ориентиры следует подразумевать при осмыслении звуков *es – e* (т. 9–10) и *g – gis* (т. 11–12) как разноокрашенных терцовых тонов мажора и минора с соответствующими позиционными характеристиками и интонационными оттенками при исполнении.

Еще более достоверно работает принцип переокраски терцовых звучностей в приведенном фрагменте мелодии И. Стравинского «Колыбельные песни кота» (см. пример № 273 [5, с. 75]). Предельно точное воспроизведение терций разной ладовой окраски представляет значительную интонационную сложность: достаточно проанализировать мелодическое содержание трех первых тактов, чтобы обратить внимание студентов на сопоставление терцовых тонов *e – es* (в границах тоники C /c/ – сравниваем т. 1 и 2), звуков *fis – f* (в пределах гармонии двойной доминанты D /d/ – т. 2 и 4) и *as – a* (в ладовой окраске субдоминанты F /f/ – т. 3 и 4). Следует предельно внимательно воспроизводить названные звуки, учитывая их различные интонационные оттенки в определенных мелодико-гармонических условиях и контролируя качество их воспроизведения, которое в данной ситуации осложняется метроритмической рельефностью мелодии.

Обратимся к интонационно-слуховой работе с терциями в многоголосных произведениях. Для этой цели следует выбирать сочинения или их фрагменты с преобладанием консонантных звучностей, простой аккордики и параллельного голосоведения в развитии хоровой фактуры.

Предлагаем к аналитическому рассмотрению фрагмент «Кондака акафиста св. апостолу Андрею Первозванному» И. Денисовой (см. пример № 460 [5, с. 169]), который требует осмысления как аккордовых терцовых тонов в гомофонно-гармонической вертикали, так и терций в линеарном движении, основанном на параллельном голосоведении.

В этой связи целесообразны два этапа интонационно-слухового освоения партитуры: 1) анализ и воспроизведение аккордовых вертикалей с остановками на трезвучиях с целью осознания и максимального унисонного слияния интонационно высоких оттенков мажорной и минорной терций; 2) осмысленное интонирование двухголосных голосоведенческих линий (отдельно) с предельно внимательным отношением к чередованию малых и больших терций (как в параллельном голосоведении, так и в его измененных вариантах), а также их интонационно выверенное позиционное соотношение в нескольких голосах.

Обратимся к интонационному анализу фрагмента партитуры С. Рахманинова «Богородице Дево, радуйся» (см. пример № 449 [5, с. 160]), обязывающей к внимательной интонационной работе с полифоническим содержанием хоровой фактуры.

Серединный пласт многоголосия (терцовое параллельное движение в партии альтов) требует чуткого отношения к интонационным оттенкам больших и малых терций, чередующихся в поступенном разнонаправленном движении. Более того, волнообразная двухголосная линия в объеме тонической терции F-dur становится интонационным зерном дальнейшего мелодического развертывания, тем самым определяя звуковысотную точность воспроизведения музыкального текста. Первостепенно важно обратить внимание на интонационно значимые моменты, которые являются своего рода залогом точной и позиционно верной интонации в исполнении данного пласта: восходяще направленную энергию повторяющихся звуков, обеспечивающую сохранение одинакового позиционного оттенка, и осмысленное противодействие интонационной инертности нисходящего движения, чреватого опасностью пониженного тонирования. Подобное интонационное сопротивление требует осознания высокой вокальной позиции каждого вниз направленного звука по рассмотренному ранее принципу интонирования: чем ниже звук, тем выше его позиция.

Терцовую основу слышим и в интонационном содержании мелодии-соло, которую дублируют в октаву тенора и сопрано – другой пласт хоровой фактуры анализируемого фрагмента. Основная интонационная задача связана как с позиционно верным воспроизведением нисходящих и восходящих мелодических терций, так и с идеальным унисонным слиянием в непростых условиях тембровой неоднородности голосов и октавной дублировки.

Техника воспроизведения терцовых звучностей в определенных фактурных условиях требует предельного внимания и в интонационной работе над фрагментом хоровой миниатюры А. Зубрича (см. пример № 455 [5, с. 165]).

Вырастая из унисона c-moll по типу мелодического наращивания, линеарное движение сопрано и альтов параллельными терциями, интонационное содержание которого определено речевой восходящей интонацией, диктует контроль позиционной точности терцовых звучностей в условиях их соотношения с выдержанным тоническим *c* в теноровой партии. Особо обращает на себя внимание малая терция *g*-*b*, возникающая в восходящем шаге и диктующая максимально высокий оттенок и его последующее сохранение в нисходящем поступенном возврате к исходной тонической терции.

В интонационно-слуховой работе с тремя последними примерами важно обратить внимание на интонационное «окружение» терцовых звучностей (мелодических и гармонических) в каждом конкретном содержании, другими словами, на их звуковысотный и метроритмический контекст, так как именно он и определяет индивидуальные подходы к интонированию разных музыкальных текстов.

Воспроизведение с листа ансамблевым унисоном интонационно сложной мелодики песни Б. Бриттена «На склоне ноябрьского дня» с ярко выраженным преобладанием терцовых движений потребует активных интонационных навыков, максимального слухового контроля и предельной интонационной точности в воспроизведении нисходящих ходов на терции в условиях сложных тональных переключений.

Позиционные особенности интонирования ***чистой кварты*** достаточно очевидны: следует помнить о диссонантной сущности этого интервала и его интонационной «категоричности», которая и определяет позиционную однозначность интервала.

В восходящем движении основание и вершина кварты вписываются в пределы средней (нейтральной) позиции, что обеспечивает ему значительную интонационную стабильность. В нисходящем варианте вершина интервала остается на нейтральной позиции, а основание имеет тенденцию к позиционно высокому положению. Это связано, в первую очередь, не с изменением позиционных устоев чистой кварты, а с интонационными закономерностями упомянутого ранее нисходящего движения, требующего преодоления интонационной инертности.

Позиционные особенности интонирования ***чистой квинты*** необходимо обозначить как интонационную однотипность позиции обоих звуков интервала в восходящем и нисходящем движении. Так, основание квинты всегда позиционно нейтрально, тогда как вершина характеризуется стремлением к высокой позиции и «взятием сверху». При этом сложность интонирования чистой квинты не уменьшается, а возрастает. Это объясняется крайней степенью кон-

сонантности интервала и интонационной значимостью квинтового тона в аккорде.

Сложность интонирования ***сексты*** в первую очередь связана с ее широким диапазоном.

Позиционные особенности интонирования большой сексты зависят от направления голосоведения. При восходящем движении основание интервала нейтрально, а вершина достигает предельно высокой позиции. В нисходящем варианте высокий позиционный оттенок «взятой сверху» вершины тяготеет к столь же нейтральному основанию.

Иная позиционная ситуация складывается в процессе интонационного движения на малую сексту. Восходящий ход предполагает «взятый сверху» и тяготеющий к высокой позиции звук основания и нейтрально выстроенную вершину. Нисходящее движение сохраняет позиционную нейтральность вершины и предельно повышает позицию основания. Последнее напрямую связано с интонационными закономерностями техники нисходящего мелодического движения.

Многолетний опыт интонационно-слуховой работы в области освоения техники интонирования простых консонансов позволяет говорить о целесообразности выполнения различных упражнений, совмещающих интонационное движение на большую и малую сексты. Аналогично интонационной работе с терцовыми звучностями можно выстроить несколько дополнительных упражнений, основанных на совмещении больших и малых секст.

Позиционные особенности интонирования ***септим*** следует рассматривать и изучать с учетом их широкого интервального диапазона. Поэтому проблема плавного интонационного перехода от звука к звуку становится во главе последующих интонационных проблем. Более того, диссонантная интонационность септимы усиливает некоторые сложности рассматриваемого звукового перехода.

Восходящий ход на большую септиму создает необходимость нейтральной позиции основания интервала и предельно высокой позиции его вершины. Обратное же движение ориентировано на нейтральное положение обоих звуков.

Напротив, нисходящий ход на малую септиму, сохраняя нейтральную позицию вершины, предельно повышает позиционное положение основания. Восходящий же ход на данный интервал также сохраняет нейтральное положение вершины, однако основание интервала интонационно осмысливается как звук, «взятый сверху» и характеризующийся стремлением к высокой позиции.

Интонирование мелодического движения на ***чистую октаву*** представляет значительную сложность. Интонационные условия предельной консонантности в сочетании с трудностями широкого скачка определяют необходимость отдельной серии упражнений, способствующих позиционному осмыслению этого, на первый взгляд, интонационно простого интервала.

Восходящее движение на октаву требует максимального стремления нижнего звука к высокой позиции и его изначальное «взятие сверху», вершина интервала при этом сохраняет нейтральную интонационную позицию.

Движение на октаву вниз сохраняет нейтральное положение вершины и предельно повышает интонационную позицию нижнего звука.

Попутно отметим важный момент: аналогичная позиционная ситуация возникает при интонировании малой септимы, что, при полном качественном интонационном различии данных интервалов (диссонанс – консонанс), объясняется схожестью их диапазона.

Есть основания полагать, что освоение техники воспроизведения интервалов становится важнейшей основой процесса музыкального интонирования.

Анализируя основные типы интонационных упражнений, применяемых в работе со всеми простыми интервалами, обратим внимание на определенную динамику в алгоритме их последования.

Первый этап (исполнение хором) – интонационное овладение позиционными особенностями мелодического интервального движения в разном направлении (вверх–вниз).

Второй этап (исполнение группами во встречном движении) – выработка навыков повышенного слухового контроля в условиях гармонической звучности конкретного интервала. Именно на данном этапе происходит объединение горизонтального (мелодического) и вертикального (гармонического) интонационно-слухового ощущения интервалики.

Третий этап (исполнение группами в противонаправленном движении) – объединение интонационно-слуховых сложностей первых двух. Разнонаправленное мелодическое движение на заданный интервал от одного звука приводит к гармонической звучности другого интервала, что в значительной степени усложняет процесс интонационно-слухового самоконтроля. Поэтому подобные упражнения целесообразно выполнять в медленном темпе, давая возможность студентам вслушиваться в достигнутый результат, реагировать на комментарии преподавателя и исправлять допущенные ошибки.

Развитие способности активной интонационно-слуховой «перестройки» в процессе звучания, навыков предслышания и постслышания при условии позиционного интонирования – одна из важнейших макрозадач на пути интенсивного формирования активного музыкального

слуха и преодоления инертности музыкального мышления.

Исполнительская реализация приобретенных навыков техники интонирования интервалов наиболее продуктивна в чтении нотного текста с листа (как в певческом, так и в инструментальном варианте эвуковоспроизведения).

Предварительный и очень важный этап в этой форме работы – аналитическое осмысление интонационного содержания предложенных примеров.

Лаконичная тема прелюдии ор. 34, № 17 Д. Шостаковича (пример 1) показательна в плане интонационного освоения комплекса мелодических движений: поступенного, скачкообразного и разложенного по звукам аккордов. Анализ ее интонационного содержания позволяет услышать и вводнотоновые тяготения C-dur в двойном гармоническом контексте, и поступенное движение «белоклавишной» мелодии в сочетании с восходящими и нисходящими квартовыми скачками, и стремительный взлет по звукам двух сцепленных мажорных трезвучий (с включением хроматических ступеней) и каденционным возвратом в исходную тональность.



Пример 1 – Д. Шостакович. Прелюдия ор. 34, № 17

Все названные интонационные «события» анализируемой темы в процессе работы со студентами следует словесно обозначить и коллективно осмыслить. Более того, эффективным дополнительным шагом к качественному интонированию может стать позиционный анализ звукового содержания каждого мелодического мотива и фразы.

Композиция темы объединяет три фразы (3+2+2), каждая из которых имеет свои интонационные ориентиры. В первых тактах особого внимания требует восходящее позиционное стремление в повторяющихся звуках *c* и *d*, а также предельно узкое ощущение вводного полутона. Такты 4–5 предполагают максимальную точность в озвучивании октавы *c – c*, а два последних такта основаны на высоком позиционном оттенке звуков *fis* и *cis*.

Контурная основа мелодики ариозо Дон Жерома из «Дуэньи» С. Прокофьева (пример 2) предполагает возможность совокупного интонационного анализа мелодических и гармонических факторов. Так, поступенные хроматические мотивы сочетаются с кварто-квинтовыми и секстовыми скачками и мелодическим следованием по звукам мажорных трезвучий *f – a – c* и *e – gis – h*.



Пример 2 – С. Прокофьев. «Дуэнья», 1 картина, ариозо Дон Жерома

Среди мелодических основ техники интонирования данного примера следует выделить позиционные особенности нисходящего движения (как поступенного, так и скачкообразного), которые связаны с необходимостью преодоления интонационной инертности путем противо-

направленного восходящего стремления каждого более низкого звука, и закономерности воспроизведения повторяющихся звуков с преобладанием восходящей динамики, неоднократно использованные в разных формах работы на занятиях сольфеджио.

Гармонические основы интонационной техники в мелодии С. Прокофьева связаны с позиционной точностью воспроизведения тонов мажорного трезвучия восходящей и нисходящей направленности.

Следующий пример позволяет отрабатывать технику широких скачков на сексту и септиму, причем в различных фонических вариантах. Помимо этого, мелодика романса Р. Штрауса (пример 3) содержит и аккордовые звуковые ориентиры, и опору на ладовые тяготения в рамках расширенной тональности, и однотерцовые тональные сопоставления, и метроритмические сложности. Поэтому тщательный анализ ее музыкального содержания, предваряющий освоение примера с листа, может помочь исполнителям в процессе его интонационного прочтения.



Пример 3 – Р. Штраус. «Люблю тебя»

Интонационно-слуховые упражнения, направленные на формирование техники интонирования секст и септим, составляют действенный практикум прочтения первой мелодической строфы романса, которая конструктивно реализована в двух предложениях квадратного периода.

Сложность сочетания точного интонирования повторяющихся звуков, широких интервалов и нисходящих хроматических ходов лежит в основе интонационного содержания первого предложения, характеризующегося тональной неустойчивостью. Напротив, второе предложение основано на устойчивой диатонике H-dur, связанной с поступенным и опевающим мелодическим движением.

Важно также отметить, что в условиях определенной тональности все секстовые и септимовые скачки могут быть переосмыслены внутренне-слуховыми ладовыми ощущениями как терцовые и секундовые горизонтальные звучности, что упрощает их интонационно точное воспроизведение в ладу.

Развивая навыки правильного позиционного интонирования каждого интервала и каждого аккорда, не следует забывать, что в методике интонационно-слуховой работы со студентами необходимо сочетать сольное (индивидуальное) и коллективное воспроизведение музыкального текста. Последнее влечет за собой проблемы унисонного слияния голосов (возникновение так называемого «расшатывания» унисона и др.), поэтому выполнение упражнений требует интонационно-слуховой точности и предельного интонационного внимания как от обучающихся, так и со стороны преподавателя.

Методически выстроенная система интонационно-слухового освоения техники и качества воспроизведения мелодических и гармонических интервалов потребует от преподавателя определенных условий организации занятий сольфеджио, главные из которых – постоянный слуховой контроль за верным позиционным интонированием каждого интервала, своевременные комментарии допущенных интонационных ошибок и неточностей и их обязательное исправление путем анализа и освоения различных способов преодоления возникших трудностей.

В качестве основного вывода наших рассуждений о методике и практике мелодического интонирования важно подчеркнуть следующее: интонирование интервалики (как в мелодическом движении, так и в контексте аккордовой вертикали) определяет достижение максимальной устойчивости музыкального строя. В этой связи освоение и развитие навыков техники правильного воспроизведения интервалов – важнейшая задача на пути к интонационной достоверности и стройности звучания.

В заключение хотелось бы вспомнить меткое замечание Б. Асафьева об интонационных неточностях и погрешностях, зачастую имеющих место в исполнительской практике. Они все время словно «извиняются» нашим слухом, благодаря тому, что у него есть гениальная способ-

ность дифференцировать, избирать и «слышать то, что ему пригодно». В этой связи невольно напрашиваются искренние пожелания всем музыкантам-исполнителям: давайте будем точно и грамотно следовать принципу интонационной достоверности, не заставляя наш музыкальный слух мастерски приспосабливаться к предложенному звуковоспроизведению, а наше музыкальное восприятие смиряться с предлагаемым некорректным звучанием. Именно для этого у нас сегодня есть обоснованная теория музыкального интонирования, проверенная опытом методика и увлекательная практика.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с. – Текст : непосредственный.

2. Гарбузов, Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н.А. Гарбузов. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. – 64 с. – Текст : непосредственный.

3. Переверзев, Н.К. Проблемы музыкального интонирования / Н.К. Переверзев. – Москва : Музыка, 1966. – 224 с. – Текст : непосредственный.

4. Пороховниченко, М.Е. О понятии «позиционное интонирование» / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск : БГАМ, 2021. – Вып. 53.– С. 144–167.

5. Пороховниченко, М.Е. Сольфеджио: курс практического интонирования (сквозь времена и стили) : учебно-методическое пособие / М.Е. Пороховниченко. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2022. – 187 с. – Текст : непосредственный.

6. Рагс, Ю.Н. О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии / Ю.Н. Рагс. – Текст : непосредственный // Материалы VI Всероссийской акустической конференции. – Москва : Издательство Акустического института АН СССР, 1968. – С. 1–4.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Rechevaya intonatsiya / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad : Muzyka, 1965. – 136 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Garbuzov, N.A. Vnutrizonnyy intonatsionnyy slukh i metody ego razvitiya / N.A. Garbuzov. – Moskva ; Leningrad : Muzgiz, 1951. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Pereverzev, N.K. Problemy muzykal'nogo intonirovaniya / N.K. Pereverzev. – Moskva : Muzyka, 1966. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Porokhovnichenko, M.E. O ponyatii «pozitsionnoe intonirovanie» / M.E. Porokhovnichenko. – Tekst : neposredstvennyy // Nauchnye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki. – Minsk : BGAM, 2021. – Vyp. 53.– S. 144–167.

5. Porokhovnichenko, M.E. Sol'fedzhio: kurs prakticheskogo intonirovaniya (skvoz' vremena i stili) : uchebno-metodicheskoe posobie / M.E. Porokhovnichenko. – Minsk : Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2022. – 187 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Rags, Yu.N. O khudozhestvennoy norme chistoy intonatsii pri ispolnenii melodii / Yu.N. Rags. – Tekst : neposredstvennyy // Materialy VI Vserossiyskoy akusticheskoy konferentsii. – Moskva : Izdatel'stvo Akusticheskogo instituta AN SSSR, 1968. – S. 1–4.

Для цитирования: Трегулова, Н.П. Вокально-хоровые сочинения Н.В. Кошелевой: синтез традиций и новаций / Н.П. Трегулова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 34–37.

УДК 929:781.7+398

Трегулова Наталья Петровна,
кандидат искусствоведения, доцент;
ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва»,
доцент кафедры народной музыки
E-mail: natali-tregulova@yandex.ru
Россия, г. Саранск

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н.В. КОШЕЛЕВОЙ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ

Аннотация. *В данной статье рассматривается вокально-хоровое творчество мордовского композитора Н.В. Кошелевой. Песенное и хоровое творчество композитор основывает на народных песнях и отдельных элементах народного языка. Н.В. Кошелева обращается к сочинению музыки на мордовском языке, что говорит о желании сочетать национальную по духу музыку с соответствующей языковой фоникой. Поддержание традиции сочинения на родном языке говорит о теснейших связях с народной культурой.*

Ключевые слова: *Н.В. Кошелева; композитор; музыкальное искусство; хоровые произведения; хоровое творчество.*

Natalia Tregulova,
Candidate of Art History, Associate Professor;
National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev,
Associate Professor of the Department of Folk Music
E-mail: natali-tregulova@yandex.ru
Russia, Saransk

VOCAL AND CHORAL WORKS BY N.V. KOSHELEVA: SYNTHESIS OF TRADITIONS AND INNOVATIONS

Annotation. *This article examines the vocal and choral work of the Mordovian composer N.V. Kosheleva. The composer bases his singing and choral creativity on folk songs and individual elements of the folk language. N.V. Kosheleva appeals to composing music in the Mordovian language, which indicates a desire to combine the spirit of national music with the appropriate linguistic background. Maintaining the tradition of writing in the native language testifies to the closest ties with folk culture.*

Keywords: *N.V. Kosheleva; composer; musical art; choral works; choral creativity.*

Хоровое творчество Н.В. Кошелевой представляют в основном произведения для женского хора камерного стиля: «Мордовская свадьба», «Мирские молитвы». Для смешанного хора композитор пишет более масштабные, окрашенные в патриотические тона, произведения: кантата «Кому поют колокола», оратория «Песнь о воинской славе», кантата «Эхо войны». Представляя гражданскую позицию автора, эти произведения гораздо менее самобытны, чем те, что связаны с народной тематикой. Однако и в них можно проследить следы народно-песенных влияний.

Кантата «Кому поют колокола» (для чтеца, солиста, смешанного хора и симфонического оркестра) посвящена святому праведному воину Федору Ушакову. Хоровой склад в этом произведении, по первому впечатлению, организованный на основе классической четырехголосной гармонической фактуры, на деле пронизан токами подголосочности народного типа, эти черты проецируются и на оркестровые эпизоды, как бы подхватывающие эстафету от хора, продолжающие развивать тот же тематизм и в той же стилистике. При этом интонационный строй каждой партии опирается на мордовские народные попевки, чаще бесполутоновые. Типична и ладовая переменность, основанная на равноправии параллельных тональностей ля мажор и фа-диез минор. Соотношения соседних голосов по преимуществу основаны на дублировании нижними голосами верхних (секстовые и терцовые удвоения), но часто этот гармонический склад «размывается» самостоятельными ходами в средних голосах, «досказывающими» мысль в концах фраз или соединяющими долгие соседние звуки. Таким образом, в фактуре произведения происходит полифонизация, характерная для мордовского многоголосия. Наконец, весьма типична

для народного мордовского искусства метрическая переменность, которая стала, фактически, и стилевой принадлежностью музыки Кошелевой.

Основная тема сочинения – лирическая по природе, она воспринимается как очень органичная, соответствующая стилистике музыки Кошелевой. Напротив, контрастная вторая часть («Позади былых сражений ад») воспринимается не вполне естественно, выбивается из общего стиля.

Оратория «Песнь о воинской славе» Н.В. Кошелевой связана с событиями Великой Отечественной войны, в которой композитор показывает горе народа, страдания, личные переживания. В двух номерах этого произведения композитор прибегает к жанру народного плача-причитания: № 2 – «Война» и № 4 – «Плач об отце». Этот жанр считается в народе требующим специфического мастерства, не говоря об эмоциональной стороне, требующей от исполнителя больших физических и эмоциональных затрат. В отличие от других фольклорных жанров, плач может быть исполнен лишь певцом-импровизатором (точнее, певицей, так как это – чисто женский жанр). В то же время плач в культуре каждого народа является жанром «сокровенным», поэтому его включение в хоровое произведение придает музыке особую значимость и личностное начало. Причитание, будучи национальным компонентом, формирует в этом произведении особый тип контраста, противопоставления внешнего и личного, при этом личное выступает как ярко национальное.

И все же более типичными для творчества Кошелевой являются произведения, целиком выдержанные в народной стилистике. Интерес в этом плане представляет кантата «Мордовские песни» для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра на народные тексты в обработке Ю.П. Тришева. Сюитный принцип, положенный в основу произведения, стал для мордовских композиторов одним из плодотворных по отношению к жанру обработки народной песни. Кошелева следует этому принципу, называя свое произведение кантатой, однако это – совершенно особенная кантата, где части, представляющие собой народные песни, сопровождаются симфоническим оркестром. Это стилистическое новшество не единственное в произведении. Пять частей цикла располагаются по центростремительному принципу: самой масштабной и яркой становится финальная часть, яркая плясовая «Марлюня» («Яблоня»). Эпический зачин-пролог – «Лугава якай гонядой лишме» («По лугу ходит конь гнедой»), с минимальным участием оркестра, звучит в характерной хоровой подголосочной фактуре. Ее отличает особенная «гулкость», связанная с квартовыми, квинтовыми, септимовыми созвучиями голосов. Оркестровые интерлюдии, вступление и заключение как бы «рисуют» просторные луга, поросшие густыми зелеными травами. Эта ярко национальная часть удивительно точно выстроена композитором и задает тон всему циклу.

«Литова» – второй номер кантаты, скерцозный по духу. Специфическим выразительным средством в нем выступает органный пункт на тоническом звуке (тональность может быть трактована как «си» дорийский). Пульсирующий звук в оркестре задает «нерв» произведения, организует хор ритмически и дает тональную «настройку». Ведущая роль мужских голосов неоспорима, они исполняют унисонную «упорную» узкообъемную тему в низком регистре, уснащаемую восклицаниями «вай!». Им противопоставляется тема женских голосов, в аккордовой фактуре, в мажорном ладу. По традиции, это противопоставление осуществляется трижды, причем во втором проведении женщины перенимают у мужского хора манеру унисонного пения, а затем напев дается в удвоении в две октавы – мужским и женским хором. Эти приемы говорят о театрализованном подходе в трактовке произведения, чем осуществляют стилистическое сближение с жанром обработки народной песни. В вертикальной организации звучания хора широко представлены типичные для мордовской традиционной песни квартовые и секундовые созвучия в совокупности с трихордовостью интонаций. Органный пункт в инструментальном сопровождении, безусловно, генетически происходит от мордовского бурдонного пения.

Функцию еще одной скерцозной части выполняет № 3 – «Казёлть Васька» («Козлов Василий»), начинающийся как сугубо «мужской» – запевом теноров в высокой тесситуре. Уже в запеве ясно обозначается ведущая зычная интонация, крайние звуки которой обозначают тритон – восходящий интервал увеличенной кварты, и манера пения – громогласная, «публичная». Возникает отчетливая ассоциация с «Курскими песнями» Свиридова, которыми Кошелева была очарована еще в юности.

В дальнейшем мужские голоса хора, передав тематическую роль женским партиям, берут на себя функцию бурдонирования: квинтовое доминантовое созвучие выдерживается в их партии до конца произведения, причем в активном ритме (пульсация восьмыми) на слог «вай!». Органный пункт в басу оркестра усиливает этот «дразнящий» и настойчивый элемент. Ведущие созвучия вертикального среза произведения – кварты, квинты, септимы, особенно заметны и слышны квартаккорды. Ладовая краска изменчива: первоначально заявленный ля дорийский сменяется натуральным до, и сохраняющийся органный пункт, соответственно, меняет свою функцию с V ступени на III, оставаясь при этом на месте.

Характерный штрих: тональность «до» обозначена не трезвучием, а противоречивым созвучием, фактически, полиаккордом: в нижнем ярусе дан явный до мажор, а в верхнем на него накладывается квартаккорд от звука «ре». Эта вторгшаяся в

тонику II ступень вносит противоречие, «раздор», также отвечающий стилистике песни. В момент завершения первой строфы, с наступлением устоя возникает еще одно противоречивое созвучие: в установившейся квинте «e–h» звуки «сползают» на секунду вниз, образуя новое нетерцовое звучание. Еще одно интересное гармоническое созвучие рождается в результате повышения VII ступени в ля миноре, в результате чего данная тоника параллельной тональности «до» приобретает статус увеличенного трезвучия. Ладовая переменность в этой песне разнообразных видов: доминантовая (при тонике «ля» отчетливый «крен» к устою на «ми»), параллельная (смена «ля» на «до»).

Инструментальное сопровождение, согласно народным традициям, расцвечивается путем введения мелодических фигураций на фоне бурдона, что создает противоречивое полифоническое отношение составляющих его элементов. Не менее выразительны и длительно выдерживаемые квартаккорды, а также интерлюдия перед заключительной строфой.

Все перечисленные черты этой части свидетельствуют о сложном и интересном синтезе народных и авторских черт.

№ 4 – протяжная лирическая «Вирьса» («В лесу») предшествует финалу, составляя по отношению к нему сильный контраст. Лирическая протяжная песня – красивейший и наиболее сложный, развитый жанр в русской и мордовской песенной традициях. Единственная в цикле эта песня исполняется без сопровождения, что привлекает внимание к «тонкостям» ее решения – фактуре, интонации, манере пения. Сопровождение в некотором смысле заменяет пение хора с закрытым ртом.

Одноголосное начало песни отвечает ее «личному» характеру – в лирических песнях выражаются душевные переживания, думы, чувства. Солирующее сопрано излагает напев поочередно в двух разных регистрах, эти смены обозначают границы трехчастной формы: зачин и завершение – средний регистр, развитие в среднем разделе – высокий. Экспрессия сольного пения поддержана в среднем разделе хоровым вступлением (звучащим всего 5 тактов), постепенно партия хора вновь превращается в сопровождение (пение с закрытым ртом).

Противоречивость присуща многим элементам музыкального языка, прежде всего гармонии, в которой возникают бифункциональные созвучия (например, совмещение тоники и доминанты), септаккорды на побочных ступенях, смены лада (минор и одноименный мажор постоянно соседствуют). Лад дорийского наклонения меняет свое высотное положение во второй строфе резким сдвигом на квинту вверх, что сразу усиливает экспрессию. Даже заключительный устой представляет собой созвучие, в котором собраны воедино все звуки минорной пентатоники от «ля».

Строфическая форма также претерпела изменения: в связи с желанием усилить выразительность центральной второй строфы композитор расширяет ее (в ней 18 тактов против 12 тактов первой), а хоровую 3-ю строфу дает усеченной (всего 5 тактов) – реприза вступает раньше завершения хоровой строфы.

Этот лирический центр, по существу, противопоставляется всем остальным номерам цикла своим особенным «личным» экспрессивным тоном. Важная роль в этом «особом» номере принадлежит собственно тематическому голосу, выдержанному в «чистой» диатонике, выразительному в своем ритмическом решении. Варианты напева, данные на разной высоте, не совпадают интонационно, напев получает яркое развитие в центральном разделе. Таким образом, формируется своеобразное выразительное произведение, импульсом к созданию которого послужил народный текст, подсказавший стилистику всех выразительных средств.

Финал – «Марлюня» («Яблонька») – яркая, праздничная по тону песня, к тому же самая масштабная в цикле. Все средства музыки отвечают этому: задорное, «острое» вступление оркестра будоражит слух своими синкопами и диссонансами, подключаются переклички групп хора, активный ритмический пульс. Краткие мотивы организованы в квадратные построения, что характерно для плясового жанра. Игровой характер песни поддержан и обыгран диалогическими репликами хора, причем непредсказуемыми по времени вступления и по длительности – то краткими, то целыми фразами.

Традиционная для мордовской песни терцовая втора здесь в силу масштабности превращается в удвоение в интервал децимы – таково расстояние между удваиваемыми голосами.

Форма этого номера также значительно более крупная, чем форма других номеров цикла – это рондообразная структура с эпизодами, обыгранными различными хоровыми средствами: соло мужского хора, объединение теноров с женским хором, переклички мужских и женских голосов. Тонально композиция также расцвечивается, общая тенденция – завоевание новых высот, каждый новый устой расположен выше предыдущего. В свою очередь, в каждой новой тональности обозначена и ладовая переменность параллельных тональностей.

Ритмическое оформление ориентировано на остинатность: сквозная пульсация восьмыми длительностями «разбавлена» синкопами. Оркестровая партия расцвечена и фигурами шестнадцатых.

Первенство и главенство основной темы обозначено ее троекратным проведением, всякий раз в новом варианте. На ее материале построена и мощная кода.

Интересен прием «раскачивания» устоя в коде: повторяющийся тонический звук чередуется с соседними ступенями, которые противо-

речат устойчивому звучанию тоники во всех голосах – эта «раскачка» в оркестре противопоставлена громогласному звучанию тоники в хоровом плотном звучании. Кода, таким образом, поддерживает общий игровой характер песни.

Таким образом, можно сделать вывод, что композитор Н.В. Кошелева в огромной степени основывает свое песенное и хоровое творчество на народных песнях и отдельных элементах народного музыкального языка. В ее творчестве много непосредственных влияний народной музыки, но достаточно и опосредованных. Например, композитор берет за основу своих произведений характерные приемы исполнения (причитание, календарные или плясовые песни в соответствующей манере). Часто в авторских произведениях обыгрывается ситуация – театрализованная, игровая, – та, в которой эта песня звучит в народной среде, композитор, следовательно, моделирует эту ситуацию в своем произведении.

Композитор постоянно обращается к сочинению музыки на мордовском языке, что говорит о желании сочетать национальную по духу музыку с соответствующей языковой фоникой. Поддержание традиции сочинения на родном языке говорит и о теснейших связях с народной культурой.

При сочинении музыки на народные тексты Кошелева создает композиционно родственные народным структуры – куплетные, куплетно-вариационные, вариантно-строфические формы, при этом разнообразно обновляя их, например, при помощи тонального развития. Собственно хоровые приемы развития накладываются на народные певческие приемы исполнения: переклички, диалоги, антифонные проведения стали нормой в хоровых сочинениях Кошелевой.

Инструменты, когда они включаются в партитуру произведений, часто берут на себя некоторые хоровые, народно-песенные приемы, например, бурдонирования. В целом инструментальная партия трактована разнообразно, есть множество приемов, когда инструменты уподобляются голосам хора и формируют фактуру с чертами народного многоголосия подголосочного типа.

Мелодика композитора исконно народная, в ней можно бесконечно отмечать характерные попевки, но не этим определяется родство музыки Кошелевой с народной песней. Оно – более глубокое и проявляется в невидимых токах, которые питают произведения разных жанров. Тем не менее, в ее музыке много интонаций, на которые исследователи указывают как на исконно мордовские – и это невозможно отрицать как совершенно очевидный факт.

Тембровые решения в хоровых произведениях основаны на различной трактовке женских и мужских голосов, которые, как правило, противопоставляются друг другу. Часто композитор вводит партию солиста – баритона, меццо-сопрано, это ее излюбленные тембры. Большое число хоровых произведений предназначено для исполнения женским хором, это связано с приоритетным положением в творчестве Кошелевой произведений с женской тематикой. В однородных хорах она применяет как близкотембровые объединения партий, так и контрастные.

Гармонии в хоровой музыке Кошелевой являются проекцией ладового строения на вертикаль, как следствие возникают пентатонные структуры в виде квартаккордов, необычные в функциональном отношении сочетания звуков в одной звучности (например, бифункциональные).

Как отмечалось выше, в творчестве Н.В. Кошелевой более «почвенными», приближенными к народным образцам, показывают себя «миниатюрные» жанры, а монументальные, напротив, ориентированы более на «общеевропейский» тип.

Литература:

1. Трегулова, Н.П. Народный мелос в хоровой обработке Н.В. Кошелевой / Н.П. Трегулова – Текст : непосредственный // Новая наука: современное состояние и пути развития : Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (30 октября 2016 г., г. Оренбург). В 2 частях. Часть 2. – Стерлитамак : АМИ, 2016. – С. 242–243.

2. Трегулова, Н.П. Творчество Н.В. Кошелевой: национальные истоки композиторского письма / Н.П. Трегулова – Текст : непосредственный // Центр и периферия. – 2021. – № 1. – С. 82–85.

3. Трегулова, Н.П. Хоровые обработки в творчестве композиторов Мордовии / Н.П. Трегулова – Текст : непосредственный // Регионология. – 2013. – № 4. – С. 318–320.

References:

1. Tregulova, N.P. Narodnyy melos v khorovoy obrabotke N.V. Koshelevoy / N.P. Tregulova – Tekst : neposredstvennyy // Novaya nauka: sovremennoe sostoyanie i puti razvitiya : Mezhdunarodnoe nauchnoe periodicheskoe izdanie po itogam Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (30 oktyabrya 2016 g., g. Orenburg). V 2 chastyakh. Chast' 2. – Sterlitamak : AMI, 2016. – S. 242–243.

2. Tregulova, N.P. Tvorchestvo N.V. Koshelevoy: natsional'nye istoki kompozitorskogo pis'ma / N.P. Tregulova – Tekst : neposredstvennyy // Tsentr i periferiya. – 2021. – № 1. – S. 82–85.

3. Tregulova, N.P. Khorovye obrabotki v tvorchestve kompozitorov Mordovii / N.P. Tregulova – Tekst : neposredstvennyy // Regionologiya. – 2013. – № 4. – S. 318–320.

Для цитирования: Хамидова, М.А. Об опере Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» в аспекте сценической интерпретации (210-летию композитора посвящается) / М.А. Хамидова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 38–41.

УДК 792

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

ОБ ОПЕРЕ РИХАРДА ВАГНЕРА «ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА» В АСПЕКТЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

(210-летию композитора посвящается)

Аннотация. *В настоящей статье речь идет об опере немецкого композитора Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда», поставленной в конце Х1Х века на сцене Санкт-Петербургского Мариинского театра (дирижер Э.Х. Направник, режиссер В.Э. Мейерхольд, художник А.К. Шервашидзе).*

Ключевые слова: *певцы; трактовка образа; симфонический оркестр; вокально-речевое интонирование; сценические формы.*

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

ABOUT RICHARD WAGNER'S OPERA "TRISTAN AND ISOLDA" IN THE ASPECT OF STAGE INTERPRETATION

(Dedicated to the 210th Anniversary of the Composer)

Annotation. *This article is about the opera "Tristan and Isolde" by the German composer Richard Wagner, staged at the end of the 19th century on the stage of the St. Petersburg Mariinsky Theater (conductor E.H. Napravnik, director V.E. Meyerhold, artist A.K. Shervashidze).*

Keywords*: singers; interpretation of the image; symphony orchestra; vocal and speech intonation; stage forms.*

Средневековая легенда о любви доблестного рыцаря к невесте короля имела разные версии. Немецкий композитор Рихард Вагнер для своей оперы «Тристан и Изольда» (1859 г.) выбрал и трансформировал в романтическую поэму ту из существующих, которая наиболее экспрессивно выражала пережитую им самим горечь любовной страсти к жене своего друга и покровителя Матильде Везендок, назвав своё детище «памятником глубочайшей неразделенной любви» и величайших страданий, которые бушевали в его собственной груди [2, с. 146].

Создавая либретто, Вагнер оставался прежде всего поэтом, а потом уже, при подробной разработке темы, и музыкантом, глубоко личностно воспринимая материал, предвидя в нем «момент, требующий музыкального выражения» [2, с. 406]. Композитора волновали не столько внешние события драмы, сколько внутренний мир героев, отдавшихся всепоглощающему запретному чувству. Трагически осознав безвыходность своего положения, они ищут спасения в непроглядной тьме, т.е. в смерти, которая, по словам Вагнера, умиротворяет и успокаивает страсти и желания.

Отсюда и бесконечный поток музыки – томительной, скорбной и страстной, переданной как средствами симфонического развития и вокально-речевого интонирования, так и напряженным колористическим звучанием оркестра, отображающим тончайшие эмоциональные и психологические метаморфозы души.

Интерес к опере «Тристан и Изольда» был велик уже при жизни автора. Поставленная на многих сценах Европы, она не всегда удовлетворяла самого композитора, критически оценивавшего качество исполнения. Исключение из этого ряда составила постановка Мюнхенского театра в 1865 году. По этому поводу Вагнер заметил, что свершился, наконец, ни с чем не срав-

нимый подвиг, давший его творениям, замыслам – и силу, и свет.

И сказанное больше всего касалось исполнителя партии Тристана – Людвига Шнорра, который глубоко проник в сущность драмы и сжился с ней. В игре актера ни одна нить психологической ткани произведения не осталась без внимания, и самые скрытые оттенки, самые нежные черты душевных переживаний героев нашли свое выражение [2, с. 484].

К опере «Тристан и Изольда» не раз обращался и Санкт-Петербургский Мариинский театр. Особого внимания заслужил вариант постановки, осуществленный в 1899 году, и примечательный как монументальностью замысла, так и сценических форм (дирижер Ф.М. Блуменфельд), с участием известных певцов: И.В. Ершова (Тристан), Ф. Литвин (Изольда), К.Т. Серебрякова (Марк), И.В. Тартакова и А.В. Смирнова (Курвенал).

Данный вариант отличался театрализацией всего действия и героизацией характеров, что сказалось не только в актерской игре, пластике, гриме певцов, но и в костюмном решении спектакля.

Последующая редакция оперы появилась на сцене Мариинского театра в 1909 году (художественный руководитель и дирижер Э.Ф. Направник), оказавшись буквально под шквалом критики со стороны «вагнерианцев» – защитников каждой буквы вагнеровского творения.

Режиссер-постановщик В.Э. Мейерхольд руководствовался в данном случае авторскими ремарками, которые раскрывали сущность сценического действия и оркестровой музыки с ее приматом. Он предлагает художнику А.К. Шервашидзе изобразить один парус, чтобы не отвлекать внимание зрителей от той драмы, которую испытывают герои, понимая, что «качество оперного спектакля находится в прямой связи с творчески прочитанной партитурой. Это значит овладеть не только музыкально-интонационной сферой произведения, характером и особенностями материала, музыкальной речи и т. п., но и идейно-художественным комплексом данной оперы; услышать музыку так, чтобы видеть скрывающуюся в ней жизнь. <…> Ибо чем лучше и глубже режиссер сумеет вникнуть в музыку, тем интереснее и вернее окажется его замысел. <…> А режиссер в музыкальном театре должен быть профессиональным музыкантом» [2, с. 164].

Дирижер, в свою очередь, внимательно вчитывается в партитуру, работает с каждым отдельным музыкантом, с каждой отдельной группой инструментов и со всем составом оркестра с учётом трактовки образов героев и сценических ситуаций. Его профессиональная задача – определить жанр, стиль, концепцию произведения, найти необходимую темпо-ритмику, соотношение инструментов, темперамент, динамику звучания оркестра, а также выразительные краски и нюансы, создающие тот фундамент, на котором базируется зримый образ оперного сочинения.

Сотворчество, сопереживание, выявление авторского замысла и заложенных в глубине партитуры идей, мотивов, образов; вдохновенная игра, увлекающая оркестрантов, профессиональная слаженность, организованность коллектива, поиск интонационно богатых тембровых красок и наряду с этим – индивидуально яркое, личностное начало характеризовали дирижерское мастерство Э.Ф. Направника, который совместно с режиссером В.Э. Мейерхольдом и художником А.К. Шервашидзе приступил к работе над оперой «Тристан и Изольда».

Особенность настоящей версии в том, что она исходила из музыки как первоосновы спектакля, что и определило характер, темперамент героев, атмосферу действия, поэтику спектакля в целом. Вокальные линии героев, являясь голосами «грандиозной, строго упорядоченной музыкально-сценической полифонии», воспринимались в точном соответствии оригиналу [6, с. 80].

Герои Вагнера, прославляя ночь, олицетворяющую «высшую правду», свободу чувства, которое, в отличие от разума, никогда не обманывает, боятся наступления дня и вместе с ним – крушения счастливых иллюзий, пробуждения от фантастического сновидения. Столь характерный для творчества романтиков контраст выявляет отнюдь не жизненную логику, а ее абсурдные противоречия, усиливая драматизм переживаемого.

В.Э. Мейерхольд был глубоко убежден, что опера «Тристан и Изольда» обладает огромной образной силой, которую следует реализовать в зримой форме. Посему он ищет оригинальные пути воплощения авторской идеи во всей ее полноте и выразительности. И задача режиссера – не иллюстрация или материализация либретто и музыкальных линий, а образное их раскрытие, что требовало «непременного знания всех технических тонкостей ремесла» [7, с. 202].

Добившись в толковании музыки той самой гармонии пластического и мизансценического рисунка, режиссер вызвал в свой адрес шквал негодования со стороны актеров, музыкантов, а также главного дирижера Э.Ф. Направника, упрекавшего его в неверной расстановке инструментов оркестра и пренебрежении к его звучанию [3, с. 71].

«Музыка – это организация, порядок, гармония порядка, – говорил Мейерхольд, – значит и на сцене должен быть порядок, как того диктует музыка». И ему подчинялись в поисках пластических, изобразительных, игровых решений.

Неслучайно спектакль Мариинского театра с И.В. Ершовым и Фелией Литвин в заглавных

партиях, А.В. Смирновым (Курвенал), Н.В. Андреевым (Мелот), В.И. Касторским (Марк) имел грандиозный успех, передав обусловленную вагнеровской музыкой экспрессию и глубину.

Как заметил Э.И. Каплан, «внутренняя мощь Ершова казалась Мейерхольду титанической, адекватной “титанизму чувств образа Тристана”. Вводя певца в русло общего замысла спектакля, режиссер предоставлял свободу мысли и темперамента этому своеобразному певцу-музыканту-актеру» [7, с. 80].

«Ершов был не только исполнителем: он был прежде всего режиссером-музыкантом своих партий, – говорил Мейерхольд. – Именно музыкальная режиссура – эта истина была почерпнута им со дна того же колодца, откуда черпал свои новаторские открытия в области хореографии Михаил Фокин. Глубины содержания и формы спектакля он искал в самой музыке…» [7, с. 118].

Это то, что отвечало духу композиторских, дирижерских, режиссерских исканий и творческой индивидуальности певца, который, по свидетельству очевидцев, известных немецких дирижеров Никиша, Мотля, Вайнгартнера, по праву считался лучшим создателем вагнеровских образов на русской сцене.

Мейерхольд в свою очередь возбуждал воображение певцов, увлекая их драматизмом развивающегося действия. Его темперамент и сила внушения захватывали не только актеров, но и весь творческий коллектив, включая и дирижера, и художника, и режиссера, поставивших перед собой цель осмысления поэтики Р. Вагнера и его концепции музыкального театра.

Р. Вагнер свою оперу определил как романтическую поэму о трагической любви героев, пронизанную поэтической метафорой. В палитре оркестровой музыки нашли место эмоциональные контрасты, романтическая приподнятость звучания, богатая внутренняя палитра образов, а также глубокий драматизм событий. Звучность, ёмкость, многообразие красок, темпо-динамические, интонационно-ритмические, вариационные приемы тематических разработок, индивидуализация вокального языка, неожиданные модуляции, смена ладотональных характеристик свидетельствуют о широкой амплитуде средств музыкальной выразительности, красноречиво, психологически ёмко, драматически насыщенно переданных оркестром под управлением Э.Ф. Направника.

Мейерхольд воссоздает на сцене атмосферу эпохи. И делает это не посредством детализации быта, а сочетанием предметной конкретности с элементами символики [3, с. 76].

Газеты тех лет говорили о победе «Тристана», о плачущих от восторга зрителях. Один из самых строгих критиков этой постановки А. Бенуа в статье «Новая постановка “Тристана”», опубликованной в газете «Речь» от 5 ноября 1909 года, не солидаризируясь с режиссером в целом ряде вопросов, признал всё же, что данная версия возвышается над всеми виденными им на родине и за рубежом спектаклями, вызывавшими тоску и злобу.

Почти всеми рецензентами отмечена исключительная музыкальность данной работы. Дирижер Феликс Мотль – один из талантливых интерпретаторов вагнеровских опер – заметил с удовлетворением, что «впервые видит постановку, так согласованную с партитурой» [3, с. 89]. «Мейерхольд прекрасно оттенил всю внутреннюю силу вагнеровского жеста», – пишет Е. Браудо [1, с. 55].

Очевидно, что чрезвычайно насыщенное, интенсивное бытие музыки в «Тристане» требовало от актеров не только певческого мастерства, но и виртуозной пластики. А эмоционально впечатляющий зрительный ряд спектакля вполне гармонизировал с вокально-техническими средствами выразительности.

Неслучайно, что и дирижер, и режиссер, и художник отказались от монументальности, которая не совпадает с задачей проникновения в тонкий, ранимый, чувствительный мир героев, объятых любовным томлением. Вероятно поэтому художник А.К. Шервашидзе в поиске предметного и живописного решений обратился к средневековым миниатюрам, показав Тристана и в рыцарском, и в простом человеческом обличье на героическом, а также лирико-бытовом фонах, что дополняло его образ личностными качествами.

Критика не зря отметила вкус, чувство стиля, строгость и величавость почерка художника, что в комплексе с вокальным, драматическим и пластическим мастерством актеров привело к небывалому успеху.

Ёмкость и аскетизм изобразительного ряда спектакля контрапунктировали тембровому богатству вагнеровской музыки, облекавшей каждый поворот эмоций и мыслей в грандиозные оркестровые формы, сливая в одно целое как музыкальную драматургию со всеми компонентами, так и ее оригинальный сценический эквивалент.

Комплекс выразительных средств, таких, как драматическое, певческое, пластическое мастерство исполнителей, а также зрительный ряд спектакля, включающий в себя живописно-изобразительное, стилизованно-предметное начала в синтезе и единстве творческих устремлений, служил полнокровному сценическому воплощению вагнеровского детища, требующего глубочайших профессиональных знаний, проникновения в этическую и жанрово-стилевую сущность авторского замысла.

Литература:

1. Браудо, Е. Музыка после Вагнера / Е. Браудо.– Текст : непосредственный // Аполлон. – 1909. – № 1. – С. 54–59.
2. Вагнер, Р. Моя жизнь : мемуары. В 4 томах. Т. 4. Письма. Дневники. Обращения к друзьям / Р. Вагнер ; перевод Г.А. Ефрона ; под ред. А.Л. Волынского. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – 553 с. – Текст : непосредственный.
3. Гликман, И. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Гликман. – Ленинград : Советский композитор, 1989. – 352 с. – Текст : непосредственный.
4. Гозенпуд, А. Русский оперный театр Х1Х века / А. Гозенпуд. – Ленинград : Музыка, 1969. – 462 с. – Текст : непосредственный.
5. Дурылин, С. Рихард Вагнер и Россия / С. Дурылин.– Москва : Мусагет, 1913. – 68 с. – Текст : непосредственный.
6. Каплан, Э. Жизнь в музыкальном театре / Э. Каплан. – Ленинград : Музыка, 1969. – 175 с. – Текст : непосредственный.
7. Мейерхольд, В. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Часть 1. 1891–1917 / В. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 350 с. – Текст : непосредственный.
8. Потапова, Л.Г. В. Мейерхольд – режиссер советского музыкального театра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Потапова Леонора Григорьевна ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1979. – 28 с.– Текст : непосредственный.

References:

1. Braudo, E. Muzyka posle Vagnera / E. Braudo.– Tekst : neposredstvennyy // Apollon. – 1909. – № 1. – S. 54–59.
2. Vagner, R. Moya zhizn' : memuary. V 4 tomakh. T. 4. Pis'ma. Dnevniki. Obrashcheniya k druz'yam / R. Vagner ; perevod G.A. Efrona ; pod red. A.L. Volynskogo. – Sankt-Peterburg : Gryadushchiy den', 1911. – 553 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Glikman, I. Meyerkhol'd i muzykal'nyy teatr / I. Glikman. – Leningrad : Sovetskiy kompozitor, 1989. – 352 c. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Gozenpud, A. Russkiy opernyy teatr Kh1Kh veka / A. Gozenpud. – Leningrad : Muzyka, 1969. – 462 c. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Durylin, S. Rikhard Vagner i Rossiya / S. Durylin.– Moskva : Musaget, 1913. – 68 c. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Kaplan, E. Zhizn' v muzykal'nom teatre / E. Kaplan. – Leningrad : Muzyka, 1969. – 175 c. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Meyerkhol'd, V. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. V 2 chastyakh. Chast' 1. 1891–1917 / V. Meyerkhol'd. – Moskva : Iskusstvo, 1968. – 350 c. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Potapova, L.G. V. Meyerkhol'd – rezhisser sovetskogo muzykal'nogo teatra : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Potapova Leonora Grigor'evna ; Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kinematografii. – Leningrad, 1979. – 28 c.– Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Чжао, Л. Черты фортепианного романтизма в произведении Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Л. Чжао.– Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 42–48.

УДК 785

Чжао Лутун,
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»,
ассистент-стажер 2 года обучения,
специальность 53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства
E-mail: october199714@gmail.com
Россия, г. Нижний Новгород

ЧЕРТЫ ФОРТЕПИАННОГО РОМАНТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА «СОТНИ ПТИЦ ПОКЛОНЯЮТСЯ ФЕНИКСУ»

Аннотация. *Многие концертирующие пианисты включают современные китайские сочинения в свой репертуар. Изучение лучших примеров фортепианного искусства Китая сейчас является актуальной задачей. Сочинение «Сотни птиц поклоняются Фениксу» китайского композитора Ван Цзяньчжуна представляет собой удачный образец сочетания китайских народных традиций и особенностей фортепианной музыки западного стиля. В статье представлен анализ этого произведения с точки зрения присутствия в нём черт фортепианного романтизма. Автор проводит параллели между традиционным китайским искусством и европейским, выделяет отличия, схожие черты и рассматривает такие аспекты, как: образный строй сочинения, его структуру, особенности фактуры, ритмического рисунка и технические сложности. Исследование опирается на новейшие работы в области китайских фортепианных сочинений и доказательные труды по фортепианному романтизму.*

Ключевые слова: *фортепианные транскрипции; переложения для фортепиано; синтез китайского и европейского искусства; Ван Цзяньчжун; Сотни птиц поклоняются Фениксу.*

Chzhao Lutun,
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka,
Graduate Assistant of the Second Year,
Specialty 53.09.01 The Art of Musical and Instrumental Performance
E-mail: october199714@gmail.com
Russia, Nizhny Novgorod

THE FEATURES OF PIANO ROMANTICISM IN WANG JIANZHONG'S WORK «HUNDREDS OF BIRDS PAYING HOMAGE TO THE PHOENIX»

Annotation. *Modern Chinese works for piano are included in repertoire by many of the concert pianists. Researching the best examples of Chinese piano art is an urgent task. «Hundreds of birds paying homage to the Phoenix» by Wang Jianzhong is a successful example of a combination of the Chinese national traditions and the features of European piano music. The analysis of the features of piano romanticism is shown in this article. The author finds differences and similarities between traditional Chinese art and European art, considers such aspects as: the figurative structure of the work, its structure, features of texture, rhythmic pattern and technical difficulties. The article draws on recent work in the field of Chinese piano compositions and evidence-based works on piano romanticism.*

Keywords: *piano transcriptions; transcriptions for piano; synthesis of Chinese and European art; Wang Jianzhong; Hundreds of birds paying homage to the Phoenix.*

Ван Цзяньчжун – композитор, пианист и педагог, живший с 1933 по 2016 годы. Он окончил Шанхайскую консерваторию и преподавал там. Фортепианные сочинения этого композитора вошли в репертуар многих пианистов-виртуозов по всему миру. В своём творчестве Ван Цзяньчжун соединял китайские традиции с современными тенденциями западноевропейской фортепианной музыки [5, с. 236–237].

В данной статье мы рассмотрим сочинение «Сотни птиц поклоняются Фениксу» с точки зрения присутствия в нём черт фортепианного романтизма, которые мы найдём в следующих аспектах:

1) в выборе жанра;
2) в образном строе сочинения;
3) в композиционной структуре;
4) в ритмическом рисунке;
5) в фактуре и исполнительских сложностях.

Жанр транскрипции зародился ещё в XVI веке [6, с. 589] – это были переложения различ-

ных песен и танцевальных композиций для разных инструментов. Транскрипции активно развивались в XVIII веке (сочинения в этом жанре создавали А. Вивальди, Б. Марчелло, И. Бах, Г. Телеман и многие другие). XIX век – эпоха романтизма – стал кульминацией развития данного жанра. В моду вошёл виртуозный, блестящий, концертный стиль исполнения. Огромную роль в развитии фортепианной транскрипции сыграл Ф. Лист – как известно, он переложил для фортепиано фрагменты опер В. Моцарта, Дж. Верди, М. Глинки, Р. Вагнера, песни Ф. Шуберта, каприсы Н. Паганини и другие сочинения. Ф. Бузони, Л. Годовский, С. Рахманинов. А. Гурилёв, А. Даргомыжский, М. Балакирев продолжили развитие жанра фортепианной транскрипции.

Произведение «Сотни птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжуна – фортепианное переложение одноимённого произведения, созданного для инструмента сона (suona). (Это китайский народный духовой язычковый инструмент, обладающий пронзительным и резким тембром. Из-за своих звуковых особенностей сона особенно часто используется в массовых, военных, праздничных или обрядовых мероприятиях [12, с. 82–85]. Наибольшее распространение этот инструмент получил на севере Китая – в провинциях Шаньдун и Хэнань. Со временем инструмент развивался, расширял свои художественные возможности, к XX веку сона стал одним из самых популярных традиционных народных инструментов, для которого был создан широкий репертуар). Исходя из написанного выше, можно сказать, что само обращение автора к жанру виртуозной транскрипции для фортепиано говорит о его желании прикоснуться к сфере европейской традиции, в частности, к фортепианному романтизму.

Невозможно говорить об исполнительских особенностях данного сочинения в отрыве от его смысла и образного содержания. Как известно, птица Феникс – создание, возрождающееся из пепла [7, с. 361]. Этот образ можно трактовать как метафору бесконечности времени, круговорота жизни и смерти, идею вечного перерождения. Пьеса «Сотни птиц поклоняются Фениксу» изображает праздник пробуждения природы весной и имеет черты обрядовой культуры, которые сказались на многих сторонах сочинения.

Колорит национальной традиционной культуры в этом произведении сохраняется, в том числе благодаря приближению звучания фортепиано тембрам китайских народных инструментов [9, с. 133–136]. Богатейший неповторимый набор характерных особенностей фортепиано даёт возможность сделать это с помощью разнообразных фактурных и тембровых приёмов. Ван Цзяньчжун при перенесении мелодии сочинения на фортепиано постарался сохранить все выразительные особенности традиционного китайского инструмента сона [4, с. 150–151]. Оригинальное сочинение «Сотни птиц поклоняются Фениксу» часто исполнялось на свадебных церемониях с добавлением ударной группы (гонги, барабаны) для создания праздничного и радостного настроения, поэтому в транскрипции композитор имитирует так же звучания ударных, в том числе гонга и малого барабана, а также эрху (китайский традиционный инструмент с двумя струнами, настроенными в квинту).

Говоря о связи с европейской традицией, необходимо отметить, что имитирование на фортепиано звука других инструментов часто использовалось композиторами. Фортепиано – очень разнообразный в своих проявлениях и свойствах инструмент. Народные инструменты часто имитировались в произведениях с фольклорной основой. Например, в Венгерской рапсодии № 2 (Cis-dur) Ф. Листа можно услышать звук распространённого среди народов Восточной Европы струнного ударного трапециевидного инструмента – цимбалы.

Ф. Шопен уподоблял его звучание струнным, добиваясь от исполнителей максимальной певучести и преобладания лирического начала. Композиторы XX века (в частности, С. Прокофьев [2, с. 201–203] и И. Стравинский) показывали преимущества ударной природы фортепиано. С. Рахманинов и Ф. Лист старались сделать так, чтобы рояль звучал подобно оркестру, с помощью использования всего звукового диапазона, полнозвучных аккордов и искусной педализации.

В данной же транскрипции Ван Цзяньчжун создает яркий, жизнерадостный и блестящий гимн возрождению жизни с имитацией птичьего хора и звучания традиционных китайских инструментов в музыкальном материале [10, с. 100–101]. Китайские инструменты не темперированы (благодаря чему очень точно могут имитировать голоса, звуки природы и птичье пение), поэтому исполнение данного сочинения требует особой слуховой работы исполнителя при поиске туше. Из фольклорных мотивов у композитора рождается современная концертная фантазия на народные темы.

В связи с тем, что инструмент сона способен очень ярко сымитировать различные птичьи голоса, а также передать ликование и радость, что царят в мире, когда начинается новый жизненный круг, в данном случае интересен символ птицы в восточной и западной традициях – она олицетворяет душу человека, а поющая птица является символом счастья. В этом контексте становится логичным, почему автору необходимо было создать ликующий и праздничный характер произведения.

Само обращение к сюжету является чертой музыки эпохи Романтизма. Композиторы того периода предпочитали программную музыку и сложные формы, которые подчинялись сюжету сочинения. Последняя особенность тоже присутствует в рассматриваемой фантазии. В непростой структуре сочинения чётко обозначается синтез европейских и народных китайских музыкальных форм. Пьеса «Сотни птиц поклоняются Фениксу» состоит из пяти разделов, перемежённых импровизационными фрагментами, которые имитируют пение птиц и стрёкот цикад. Форма выстраивается по принципу усиления звучности и ускорения темпа при чередовании традиционных европейских форм и разделов с чертами варьирования. Музыка от умиротворённой помпезности меняется до трансцендентного триумфа.

В традиционной китайской музыке разделы плавно переходят друг в друга [11, с. 124–127], создавая ощущение сквозного постоянного развития. В данном сочинении чёткое разделение частей, но композитор позаботился о том, чтобы они воспринимались как части единого целого: между разделами формы есть интонационные связи, темп видоизменяется от медленного к быстрому. В отличие от западноевропейских произведений в этой транскрипции не происходит достижения качественно нового результата (как, например, единой тональности главной и побочной партий в сонатах) – здесь транслируется идея вечности мира, его постоянного обновления и единства.

Задачу создания праздничного характера Ван Цзяньчжун решил, также опираясь на опыт европейского искусства, в котором торжественные и восторженные образы часто передаются виртуозной и технически сложной музыкой. Пианисту необходимо, преодолев исполнительские трудности, продемонстрировать свободное владение музыкальным материалом и передать окрыляющее чувство лёгкости [13, с. 73]. Присутствующее усиление виртуозного начала к концу транскрипции вместе с ускорением темпа помогает достичь ликующей кульминации в финале. Можно сказать, «Сотни птиц поклоняются Фениксу» – европейское по техническому претворению сочинение с ярко выраженным китайским колоритом.

Композитор применил в своем сочинении большое количество виртуозных фортепианных приёмов, но, как мы увидим далее, все из них он использует осмысленно – каждый элемент нацелен на создание атмосферы, образа и поддержание национального колорита. В романтической фортепианной музыке фактура также является ключевым элементом создания образа и формы сочинения [1, с. 15]. Многие из применённых видов фортепианной фактуры и композиторской техники характерны и для западной музыки, но благодаря особенностям музыкальной ткани они приобретают непривычное для европейского стиля звучание.

1. Открывается данное произведение аккордовой музыкальной тканью. Плотная фактура с широким диапазоном, кварто-квинтовое строение созвучий, опирающихся на пентатонику, и мягкие диссонансы создают ощущение большого, светлого, пустого пространства, спокойной и созерцательной помпезности.

Пример № 1 – Ван Цзяньчжун, вступление «Сотни птиц поклоняются Фениксу», 1–6 такты:



Во втором предложении при сохранении мелодии Ван Цзяньчжун с помощью сокращения диапазона, изменения динамики с forte до piano, использования скрытой полифонии и сопровождения мелодии квинтовыми созвучиями добивается изменения характера музыки на лирический, приближая звучание к человеческому голосу.

2. Украшения, форшлаги, пунктирный ритм и разнообразные штрихи помогают композитору сымитировать голоса природы на фортепиано.

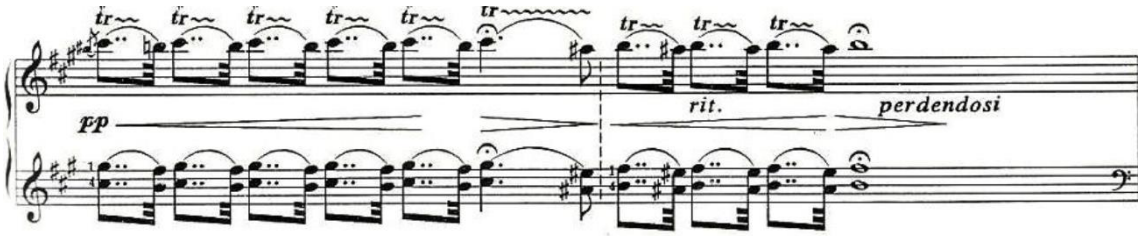
Пример № 2 – Ван Цзяньчжун, «Сотни птиц поклоняются Фениксу», 25–29 такты:



3. Трели и репетиции активно используются в западноевропейской музыке (особенно в виртуозных произведениях и сочинениях концертного плана).

Например, трель в музыкальном фрагменте ниже должна исполняться как можно скорее, чтобы отдельные звуки не были слышны, так как композитор здесь изобразил звучание цикад. На фоне вибрирующего тона (не выходящего за рамки динамики от pp до mp) без фиксированной высоты нужно чётко показать острый ритм.

Пример № 3 – Ван Цзяньчжун, «Сотни птиц поклоняются Фениксу», такты 234–235:



Ван Цзяньчжун применяет репетиции, чтобы изобразить звучание китайских народных ударных инструментов.

Этот исполнительский приём, как и другие, могут создавать разное впечатление.

Пример № 4 – Ван Цзяньчжун, «Сотни птиц поклоняются Фениксу», такты 187–188:



Ф. Лист в своей Рапсодии № 2 использует фигурации из повторяющихся звуков для имитации игры на цимбалах, а М. Равель в сочинении «Скарбо» применяет репетиции на одной клавише для передачи жуткой, фантастической атмосферы (повторяющийся звук в данном случае подобен нервной дрожи или учащённому сердцебиению).

4. Использование пассажей, распределённых между двумя руками, пассажей параллельными секундами, равномерного движения шестнадцатыми в левой и правой руках.

Пассажи могут придавать музыке концертный блеск, размах и виртуозность, как в этюде «Мазепа» Ф. Листа.

Они могут стать элементом пейзажной зарисовки, как у Ф. Шопена в ноктюрне cis-moll. А также – воплотить фантастический образ, как озвучивание мелькнувшего существа в «Скарбо».

В транскрипции «Сотни птиц поклоняются Фениксу» виртуозные пассажи одновременно имитируют игру народного оркестра (во многих моментах Ван Цзяньчжун обогащает музыкальную ткань россыпью секундовых созвучий – этот приём уподобляет звучание фортепиано диссонирующему звуку нетемперированного инструмента сона), а также передают атмосферу громкого ритуального празднества.

Пример № 5 – Ван Цзяньчжун, «Сотни птиц поклоняются Фениксу», такты 193–194:



Пассажи с распределением между руками требуют от пианиста ровности звучания при перекладывании. Сложность исполнения увеличивается, так как во многих подобных пассажах от педали необходимо отказаться, иначе создастся неясный гул.

Помимо фактурных особенностей данного сочинения привлекает внимание его ритмическая составляющая. Ритм – организующее начало, которое не является лишь музыкальным свойством. Чередование каких-либо явлений, те или иные закономерности в последовательностях можно обнаружить в совершенно разных сферах.

В китайском традиционном музыкальном искусстве к ритму относились иначе, чем в Европе. Ритм в ритуалах имел особое, божественное значение. В произведениях, содержание которых связано с природными явлениями и мифами, ритм является не просто художественным и организующим средством, но и отражает идею божественного присутствия, удерживающего мир от разрушения. Композиторы доверяли исполнителю организацию музыкального ритма: божественное присутствие вкупе с мастерством музыканта должны были помочь ему создать органичную и естественную форму для произведения с должным балансом свободы и ограничений. Это сказалось на нотных записях, где подробно фиксировались динамические нюансы, аппликатура и прочие ремарки, а ритм обозначался расплывчато.

Ритм сочинения Ван Цзяньчжун обладает большим разнообразием и подразумевает уверенное обращение с исполнительской свободой (в частности, композитор оставляет за исполнителем решение о степени ускорений и замедлений). Во-первых, как уже отмечено выше, подобное отношение к ритму характерно для традиционной китайской музыки [3, с. 123–125]. Во-вторых, с должным чувством свободы музыка сохраняет свою живость и может лучше сымитировать пение птиц и звучание цикад. В-третьих, агогические отклонения, обилие rubato, ritenuto, accelerando и фермат – яркая черта романтической европейской музыки, особенности которой несомненно характерны для данной транскрипции [8, с. 69–70].

Композитор весьма свободно обращается с ритмом, но ставит одно условие – к концу сочинения скорость движения должна нарастать. Постоянное accelerando приводит к кульминационному ликованию и фееричному финалу.

Из прочих характерных данному сочинению исполнительских сложностей, которые имеют черты европейского романтизма, можно назвать чуткое педализирование и включение в музыкальную ткань контрастных мелодических линий, образующих полифонию. Уже не раз акцентировалось внимание, что использование всех технических сложностей в музыкальном материале «Сотни птиц поклоняются Фениксу» нацелено на звуковой результат, так и педаль при исполнении необходимо применять очень тонко, постоянно контролируя звучание слухом. В частности, в нотном примере № 3 лучше использовать неглубокую полупедаль, чтобы вибрация могла возникнуть и поддерживаться, но не перерастала в шум. В случаях, где одновременно звучат несколько мелодических линий, нужно быть также предельно внимательными к использованию педали.

Из-за узкого диапазона и хроматических форшлагов необходимо особенно контролировать, чтобы не появлялась фальшь. Для создания ровного фона можно использовать прямую или вибрирующую педаль. Последняя добавит эффект дрожания и обогатит фрагмент дополнительными оттенками.

Помимо умелой педализации в подобных фрагментах особое внимание нужно также уделить разделению тембров мелодических линий.

Пример № 6 – Ван Цзяньчжун, «Сотни птиц поклоняются Фениксу», такты 107–111:



Главная мелодия должна быть чётко артикулированной, а аккомпанирующий голос – не поглощать и не перекрывать её. При этом в партии правой руки звучит не просто фон – это голос кукушки, который должен равномерно и приглушённо исполняться за счёт глубокого прикосновения пианиста к клавиатуре. Владение градациями касаний и различными видами туше помогут исполнителю выразительно сыграть разные мелодии.

Использование скрытой, штриховой, динамической полифонии, огромного диапазона педальных техник, а также многих других исполнительских приёмов, конечно, характерно для фортепианного романтизма, но использовались композитором в транскрипции не только по этой причине. Как мы увидели при анализе сочинения, все применённые композитором Ван Цзяньчжуном средства выразительности служат художественным целям фантазии, позволяя раскрыть невероятные возможности фортепиано. Благодаря тому, что автор транскрипции следовал за образом, который хотел создать, ему удалось органично сплести в ней черты традиционной китайской культуры и фортепианного романтизма.

Литература:

1. Бородин, Б.Б. Фортепианная фактура романтизма как формообразующий фактор / Б.Б. Бородин. – Текст : непосредственный // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – Екатеринбург, 2020. – Вып. 20. – С. 12–16. – ISSN 2658-7858.

2. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века / Л.Е. Гаккель. – Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1976. – 296 с. – Текст : непосредственный. – ISBN 5-85285-047-0.

3. Дунг, Сяомей. Анализ национальных технологий творчества в фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Сяомей Дунг. – Пекин : Музыкальная идея, 2012. – 339 с. – Текст : непосредственный.

4. Ли, Сян. Искусство фортепианного исполнения и оценка звука фортепианного сочинения «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Сян Ли. – Пекин : Музыкальное творчество, 2017. – 520 с. – Текст : непосредственный.

5. Лю, Исинь. Художественные особенности китайских фортепианных транскрипций / Исинь Лю. – Нанкин : Виды искусств, 2012. – 494 с. – Текст : непосредственный.

6. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия : [в 6 томах] / Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – 5 т. – 1056 с. – Текст : непосредственный.

7. Рошаль, В.М. Полная энциклопедия символов / В.М. Рошаль. – Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : СОВА, 2008. – 1008 с. – ISBN 978-5-17-053205-6, 978-985-16-6068-7. – Текст : непосредственный.

8. Ткач, Н.В. Семантика программности в фортепианной музыке эпохи Романтизма / Н.В. Ткач. – Текст : электронный // Наука. Искусство. Культура. – 2023. – № 2 (38). – С. 65–76 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-programmnosti-v-fortepiannoy-muzyke-epohi-romantizma (дата обращения: 27.01.2024).

9. Тан, Лин. Фортепьяно играет в национальном стиле – Оценка исполнения экранизации фортепиано «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Лин Тан. – Текст : непосредственный // Журнал Технологического Хунаньского университета (Издание по общественным наукам). – 2014. – № 4. – С. 128–131.

10. Чжан, Сяньхуа. Обзор и анализ фортепианной транскрипции «Сотни птиц поклоняются Фениксу» / Сяньхуа Чжан. – Харбин : Изучение искусства, 2016. – 388 с. – Текст : непосредственный.

11. Шао, Ян. О национальных особенностях и стилевом выражении фортепианных произведений в Китае / Ян Шао, Чэнъянь Чжоу. – Гуйчжоу : Национальные исследования Гуйчжоу, 2018. – 556 с. – Текст : непосредственный.

12. Юань, Вэй. Применение и исполнение национальных музыкальных инструментов в китайских фортепианных произведениях / Вэй Юань. – Гуйчжоу : Этнические исследования Гуйчжоу, 2018. – 339 с. – Текст : непосредственный.

13. Юдина, М.В. Романтизм. Истоки и параллели. Стенограмма лекций [Romanticism. Origins and parallels. Transcript of lectures] / М.В. Юдина. – Текст : непосредственный // Пианисты рассказывают. – Москва : Советский композитор, 1988. – Вып. 3. – С. 69–95. – ISBN 5-85285-013-6.

References:

1. Borodin, B.B. Fortepiannaya faktura romantizma kak formoobrazuyushchiy faktor / B.B. Borodin. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii. – Ekaterinburg, 2020. – Vyp. 20. – S. 12–16. – ISSN 2658-7858.
2. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka / L.E. Gakkel'. – Leningrad ; Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1976. – 296 s. – Tekst : neposredstvennyy. – ISBN 5-85285-047-0.
3. Dung, Syaomey. Analiz natsional'nykh tekhnologiy tvorchestva v fortepiannoy transkriptsii Van Tszyan'chzhuna «Sotni ptits poklonyayutsya Feniksu» / Syaomey Dung. – Pekin : Muzykal'naya ideya, 2012. – 339 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Li, Syan. Iskusstvo fortepiannogo ispolneniya i otsenka zvuka fortepiannogo sochineniya «Sotni ptits poklonyayutsya Feniksu» / Syan Li. – Pekin : Muzykal'noe tvorchestvo, 2017. – 520 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Lyu, Isin'. Khudozhestvennye osobennosti kitayskikh fortepiannykh transkriptsiy / Isin' Lyu. – Nankin : Vidy iskusstv, 2012. – 494 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Keldysh, Yu.V. Muzykal'naya entsiklopediya : [v 6 tomakh] / Yu.V. Keldysh. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1978. – 5 t. – 1056 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Roshal', V.M. Polnaya entsiklopediya simvolov / V.M. Roshal'. – Moskva : AST ; Sankt-Peterburg : SOVA, 2008. – 1008 s. – ISBN 978-5-17-053205-6, 978-985-16-6068-7. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Tkach, N.V. Semantika programmnosti v fortepiannoy muzyke epokhi Romantizma / N.V. Tkach. – Tekst : elektronnyy // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. – 2023. – № 2 (38). – S. 65–76 – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-programmnosti-v-fortepiannoy-muzyke-epohi-romantizma (data obrashcheniya: 27.01.2024).
9. Tan, Lin. Fortep'yano igraet v natsional'nom stile – Otsenka ispolneniya ekranizatsii fortepiano «Sotni ptits poklonyayutsya Feniksu» / Lin Tan. – Tekst : neposredstvennyy // Zhurnal Tekhnologicheskogo Khunan'skogo universiteta (Izdanie po obshchestvennym naukam). – 2014. – № 4. – S. 128–131.
10. Chzhan, Syan'khua. Obzor i analiz fortepiannoy transkriptsii «Sotni ptits poklonyayutsya Feniksu» / Syan'khua Chzhan. – Kharbin : Izuchenie iskusstva, 2016. – 388 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Shao, Yan. O natsional'nykh osobennostyakh i stilevom vyrazhenii fortepiannykh proizvedeniy v Kitae / Yan Shao, Chen"yan' Chzhou. – Guychzhou : Natsional'nye issledovaniya Guychzhou, 2018. – 556 s. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Yuan', Vey. Primenenie i ispolnenie natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov v kitayskikh fortepiannykh proizvedeniyakh / Vey Yuan'. – Guychzhou : Etnicheskie issledovaniya Guychzhou, 2018. – 339 s. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Yudina, M.V. Romantizm. Istoki i paralleli. Stenogramma lektsiy [Romanticism. Origins and parallels. Transcript of lectures] / M.V. Yudina. – Tekst : neposredstvennyy // Pianisty rasskazyvayut. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1988. – Vyp. 3. – S. 69–95. – ISBN 5-85285-013-6.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Аксенов, С.А. К истокам Pro-Am: социальный танец Артура Мюррея / С.А. Аксенов. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 49–51.

УДК 793.3

Аксенов Сергей Александрович,
ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», магистрант
E-mail: aks.lis411@gmail.com
Россия, ЛНР, г. Луганск

К ИСТОКАМ PRO-AM: СОЦИАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ АРТУРА МЮРРЕЯ

Аннотация. *Статья посвящена исследованию танца Pro-Am как уникального направления бальной хореографии. Автор конкретизирует понятие «социальный танец», обращается к его рассмотрению в понимании Артура Мюррея, а также характеризует «Школу переписки Артура Мюррея» как танцевально-информационный поток, позволивший тысячам людей овладеть искусством танца, в базовом элементарном его проявлении.*

Ключевые слова: *социальный танец; направление Pro-Am; профессионал; аматор; бальный танец.*

Sergey Aksenov,
Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky,
Master's Student
E-mail: aks.lis411@gmail.com
Russia, LPR, Lugansk

TO THE ORIGINS OF PRO-AM: THE SOCIAL DANCE OF ARTHUR MURRAY

Annotation. *The article is devoted to the study of Pro-Am dance as a unique direction of ballroom choreography. The author specifies the concept of "social dance", refers to its consideration in the understanding of Arthur Murray, and also characterizes the "Arthur Murray School of Correspondence" as a dance and information flow that allowed thousands of people to master the art of dance, in its basic elementary manifestation.*

Keywords: *social dance; Pro-Am direction; professional; amateur; ballroom dance.*

Танцевальная культура сегодня предстает в виде многообразия стилей и направлений, каждое из которых реализуется в широком спектре различных жанров. Бальный танец среди них, не являясь несомненно новым исследовательским направлением, тем не менее предлагает свой особый контекст, рассматривая который, дансологи сталкиваются со множеством нераскрытых тем. Среди них танец Pro-Am – социально направленный стиль, подразумевающий танец профессионала и ученика.

Социальный танец – это ключ к улучшению самооценки. Именно под таким девизом вел свою деятельность основоположник уникальной школы социального бального танца Артур Мюррей. Создавший свою систему преподавания, профессиональный танцовщик, первым в мире доказал обществу, что танцевать может каждый.

Танец для всех и каждого, именуемый сегодня социальным, в бальной хореографии отчасти представлен направлением Pro-Am. Здесь аматоры и профессионалы выходят на единую танцевальную площадку, создавая уникальную коллаборацию повседневной жизни и танцевального спорта. Стоит отметить, что направление Pro-Am в научной литературе практически не имеет освещения, чего нельзя сказать о социальных танцах, активно исследующихся в различных аспектах.

Среди фундаментальных работ: «Social dance: Contexts and definitions» Б. Кохен-Стратинер, «When I Think I Dance» К. Уоткина, «Феноменология танца» М. Шитс-Джонстон, «Язык танца» Л. Гаврилиной и т. д. Также исследованию природы социального танца посвящены работы К. Ганюшиной, О. Ершовой,

Е. Коваленко, Е. Луговой, Э. Мартинеса, Д. Моргенрета, Э. Хьюитт и других. Исходя из понимания того, что направление Pro-Am практически не представлено в поле научных исследований, его изучение в современном культурном пространстве как никогда актуально.

Прежде чем обратиться к рассмотрению социального танца в понимании Артура Мюррея, стоит конкретизировать понятие «социальный танец». Для начала упомянем, что термин «социальное» в широком понимании трактуется в качестве «суммы экономических, политических, правовых, религиозных и т. п. явлений и процессов, а также связи, взаимозависимости между ними», в узком понимании звучит как «стремление принадлежать к общности, стремление солидарности друг с другом» [3, p. 9]. Социальный танец, как явление общественное, призван не просто объединить людей одного социума, но позволить им прикоснуться к культуре общности, освоить и передать следующим поколениям актуальные на текущий момент времени культурные паттерны, а также самовыразиться и, в некотором роде, самоутвердиться. «Социальные танцы – это импровизация для тех, кто любит и хочет танцевать прямо там, где это желание его «настигло»: в толчее дискотеки, между столиками кафе, дома под радио или в переходе под музыку из киоска, – там, где вам захотелось, с тем, кого вы выбрали, под песню, которая вас «зацепила». И партнер, и мелодия могут быть даже совсем незнакомы», – пишет О.В. Ершова [4, с. 7]. Е.В. Коваленко в свою очередь говорит о том, что танец социальный (или бытовой) является прямой противоположностью танца сценического, аргументируя мысль такими диаметрально противоположными критериями, как место исполнения (улица и сцена), участие аудитории (все желающие и артисты), мастерство (аматоры и профессионалы). Мы отчасти можем согласиться с позицией автора, однако, в современных реалиях существует отдельное направление танца Pro-Am, в котором нет такой категоричной градации – здесь аматоры становятся профессионалами, легко попадают в оба ореола танцевания и часто выделяются высоким исполнительским уровнем. В первых рядах такой революции танца «для всех» отдельного внимания заслуживает Артур Мюррей – танцор и бизнесмен, создавший свою кодификацию танца.

В начале XX века некогда застенчивый юноша стал замечать, что умеющие танцевать молодые люди не просто притягивают к себе внимание окружающих, но довольно легко заводят новые знакомства, приобретают полезные связи и особый статус в обществе. Попросив свою знакомую научить его паре танцевальных шагов, с удивлением для себя обнаружил, что обладает врожденными способностями, музыкальностью и артистизмом. Исполнительское мастерство росло, и вот Артур Мюррей – чемпион по исполнению вальса. Далее он устраивается инструктором в школу танцев «Wilson Dance Studio» и становится не просто педагогом и наставником, но также партнером для многих девушек и женщин. По сути, это и были первые занятия в направлении Pro-Am, где один из исполнителей профессионал, а второй – аматор. Будучи исполнителем и педагогом одновременно, Мюррей как никто понимал важность доступного изложения материала. Он стремился сделать танец не просто способом развития тела, но актом коммуникации, в котором каждый сумел бы выразить то, что не смог бы сформулировать словами. Танец для Мюррея становится обращенной осмысленной речью, «автономным языком», позволяющим транслировать доминанты телесно-душевно-духовной природы человека. Кроме того, прародитель системы Pro-Am стремился обучить такому набору танцевальных шагов, который бы пригодился в жизни: на художественном приеме, танцевальном вечере или дискотеке. Иными словами, он сместил акцент «с движений профессионального танцовщика – к движениям обыденного тела» [6, с. 3].

Стоит отметить, что «Школа переписки Артура Мюррея» стала первым танцевально-информационным потоком, позволившим тысячам людей овладеть искусством танца, в базовом элементарном его проявлении. В отличие от современной системы обучения Pro-Am, не было необходимости приезжать в танцевальный класс, приобретать специальную форму и обувь – достаточно было получить по почте диаграммы для изучения шагов различных танцев и практиковаться дома. Несомненно, желающие могли приходить в школу танцев и оттачивать свои навыки под руководством и партнерством профессионала, что вывело хореографическое искусство XX века на новый уровень. Именно Артур Мюррей стал автором первых профессионально ориентированных учебных материалов по бальной хореографии, что послужило основой для дальнейшего развития печатной продукции в сфере танцевального искусства.

Открыв сеть танцевальных студий, Мюррей обеспечил себе не просто мировую славу, но сумел добиться того, чтобы хороший танец стал «входным билетом» в высшее общество. Как отмечается в газете Popular Science Monthly: «Артур Мюррей был не очень хорош собой – с лысой головой, деловитым ртом и скошенным подбородком. Но его мастерство, известность и сила воли были таковы, что богатые, знаменитые и прочая элита толпились в его студиях» [2, p. 7]. Соединяя в танце профессиональных артистов и людей из привилегированных слоев населения, он прокладывал путь к славе одним и давал возможность самовыразиться

другим. Мюррей считал танец самым популярным видом отдыха, в котором раскованность стоит наряду с востребованностью. Об этом говорит и современный исследователь социального танца Е.В. Коваленко, подчеркивая мысль о нем, как особой технологии социально-культурной деятельности, развитие которой «обусловлено факторами моды, художественно-творческих интересов социума, стандартов неформального и альтернативного досуга» [5, с. 133].

В своей книге «Зависимость от гламура: я на стороне американской индустрии бальных танцев» Д. Макмейнс вспоминает, как работала инструктором по танцам по системе Мюррея: «Когда я стала преподавателем танцев, то узнала больше, чем просто о том, как «реконструировать свое тело для продажи в экономике гламура» [1, p. 85]. Она попала в новую среду, где у большинства ее коллег-преподавателей были свои кодексы морали и поведения, где этика сотрудника танцевальной франшизы строилась не на строгой дисциплине или контроле, а на понятии свободы – импровизации, самовыражении и внутреннем восторге, именуемым еще в древности «дионисийством». Можем сказать, что сообразно системе социального танца Артура Мюррея, хороший танцор – это человек, обладающий совершенным психическим и физическим контролем, непринужденностью манер, уравновешенностью, отсутствием робости, смущения и стеснения.

Таким образом, социальный танец Артура Мюррея можно назвать не просто прародителем направления Pro-Am, но особой системой обучения бальному танцу, позволяющей изучать основы танца, в контексте получения удовольствия, сохранения здоровья и обретения популярности. Это направление, продолжающее активно развиваться во всем мире, позволяет наращивать интерес к танцу не только в среде детей и молодежи, но и в кругу старшего поколения, тем самым помогая людям всех возрастов почувствовать общественную причастность к хореографической культуре.

Литература:

1. Dodds, S. Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry by Juliet McMains / S. Dodds. – Text : direct // Dance Research Journal. – 2008. – Vol. 40. – № 1. – P. 86–88.

2. See how Easily You can learn to dance this new way. – Text : direct // Popular Science Monthly. – 1923. – Vol. 103. – Issue 1. – P. 7.

3. Van Camp, J.C. Phlosophical problems of dance criticism / J.C. Van Camp. – Philadelphia : University Microfilms, 1981. – 281 p. – Text : direct.

4. Ершова, О.В. Социальный танец в культурно-досуговой деятельности / О.В. Ершова. – Москва : МГУКИ, 2005. – 287 с. – Текст : непосредственный.

5. Коваленко, Е.В. Познание другой культуры через танец / Е.В. Коваленко. – Санкт-Петербург : СпбГУ «Смольный институт свободных искусств и наук», 2011. – 225 с. – Текст : непосредственный.

6. Сироткина, И.Е. Антропологический пируэт. Исследования движения: от «брачных танцев» животных до эпистемологии брейка / И.Е. Сироткина. – Текст : электронный // Научно-образовательный портал IQ HSE : [сайт]. – Москва. – 2019. – 19 июня. – URL: https://iq.hse.ru/news/287216259.html (дата обращения: 05.11.2023).

References:

1. Dodds, S. Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry by Juliet McMains / S. Dodds. – Text : direct // Dance Research Journal. – 2008. – Vol. 40. – № 1. – P. 86–88.

2. See how Easily You can learn to dance this new way. – Text : direct // Popular Science Monthly. – 1923. – Vol. 103. – Issue 1. – P. 7.

3. Van Camp, J.C. Phlosophical problems of dance criticism / J.C. Van Camp. – Philadelphia : University Microfilms, 1981. – 281 p. – Text : direct.

4. Ershova, O.V. Sotsial'nyy tanets v kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti / O.V. Ershova. – Moskva : MGUKI, 2005. – 287 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Kovalenko, E.V. Poznanie drugoy kul'tury cherez tanets / E.V. Kovalenko. – Sankt-Peterburg : SpbGU «Smol'nyy institut svobodnykh iskusstv i nauk», 2011. – 225 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Sirotkina, I.E. Antropologicheskiy piruet. Issledovaniya dvizheniya: ot «brachnykh tantsev» zhivotnykh do epistemologii breyka / I.E. Sirotkina. – Tekst : elektronnyy // Nauchno-obrazovatel'nyy portal IQ HSE : [sayt]. – Moskva. – 2019. – 19 iyunya. – URL: https://iq.hse.ru/news/287216259.html (data obrashcheniya: 05.11.2023).

Для цитирования: Гребченко, Д.А. Становление философских взглядов В.Я. Брюсова / Д.А. Гребченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 52–55.

УДК 82:1

Гребченко Дарья Андреевна,
Масариков университет, докторант
E-mail: dgreb4@yandex.ru
Чешская Республика, г. Брно

СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ В.Я.БРЮСОВА

Аннотация. *Автор статьи затрагивает тему становления философских взглядов Валерия Брюсова. Актуальность данной темы заключается в недостатке исследований, посвященных данной проблематике. Работа основана на дневниках, мемуарах писателя, а также воспоминаниях современников.*

Ключевые слова: *философские взгляды Брюсова; Валерий Брюсов; литература Серебряного века; русская литература.*

Daria Grebchenko,
Masaryk University, Doctoral Student
E-mail: dgreb4@yandex.ru
Czech Republic, Brno

THE DEVELOPING OF VALERY BRYUSOV'S PHILOSOPHICAL VIEWS

Annotation. *The author of the article considers the topic of the formation of the philosophical views of Valery Bryusov. The relevance of this topic lies in the lack of research devoted to this issue. The work is based on the writer's diaries, memoirs, as well as the memoirs of contemporaries.*

Keywords: *Bryusov's philosophical views; Valery Bryusov; literature of the Silver Age; Russian literature.*

The famous Russian poet, writer, translator, literary critic, historian, one of the founders of Russian symbolism, Valery Bryusov was a gifted and versatile personality. The 25 volumes of V. Bryusov's published works alone represent a far from complete list of what the author created. Memoirs of the poet's contemporaries, his diaries, notes, autobiography (4 versions are known) written by V. Bryusov, allow us to get to know the writer's personality, his bibliographic interests, worldviews and cultural and historical hobbies.

Many memories have been preserved about the life of V. Bryusov. From his youth, the writer kept diary entries in which he described in detail events from his life, listed the books he read, wrote down his own opinions about art, culture, religion, and shared his thoughts. The memoirs of his contemporaries, close people, relatives, and friends significantly expanded and supplemented the biographical information about the life and work of the writer.

V. Bryusov was the first child in the family, and the parents, who themselves did not receive a quality education, made every effort to develop and raise their first-born. In their youth, they were keen on the ideas of D. Pisarev, K. Marx, C. Darwin, J. Moleshot and tried to raise their first child on the most rationalistic principles. Subsequently, V. Bryusov recalled that the first impressions of his childhood were the portraits of N. Chernyshevsky and D. Pisarev, and the first name of the scientist that he memorized was the name of Charles Darwin. According to the memoirs of V. Bryusov, which are listed in the book "From My Life," V. Bryusov's parents believed that children should be allowed to read any books and there should be no literature intended only for adults, so the children were enrolled in good libraries and they too were given the opportunity to choose any books that they could find in the rich home library. V. Bryusov's father had a good library, the poet was surrounded by books from childhood, and having learned to read early (at the age of three), he read entire volumes of books. In addition, the writer's childhood and early teenage years were spent in abundance and almost complete freedom of action due to the views of his parents and life circumstances.

Bryusov's parents (who came from families in which it was believed that education should be limited to learning to write and read) themselves were unable to receive a full education, and devoted all their efforts to educating their children, especially their first child. Since childhood, V. Bryusov studied languages, natural sciences, music, mathematics, took drawing lessons, he had many different teachers, tutors, and governesses. The quality of teaching, according to the recollections of V. Bryusov himself,

was low; he gained most of his knowledge through natural curiosity, independent study of various sciences and reading a huge number of books. As a child, he read books on natural history and zoology, enthusiastically studied biographies of scientists, for example, G. Tissandier "Martyrs of Science," dreaming of becoming an inventor or traveler. Fairy tales and fantasies were treated with disdain in the house, as stupid inventions devoid of any meaning. But knowledge of scientific theories was welcomed, which often shocked the people around them, brought up in traditional patriarchal foundations. V. Bryusov loved to talk about the ideas of Charles Darwin to the people around him, considering himself a materialist, a follower of the philosophy of positivism. V. Bryusov was baptized according to the Orthodox rite (this was necessary at that time for the majority of the population of the Russian Empire), and his parents did not attach any significance to this event, because they denied God and treated baptism as a necessary formality.

Valuable information about V. Bryusov's childhood and youth is provided by the memoirs of his close friend from his youth, V. Stanyukovich. According to his memoirs, V. Bryusov did not believe in the existence of God, and tried to prove to his friend that there is no God, citing various theories and evidence. V. Bryusov himself wrote in his memoirs "From My Life" that his parents did not talk about religion, they considered it all fiction, and he, as a child, internalized these ideas. At the same time, according to V. Stanyukovich, the future writer was very interested in issues of faith and worldview from childhood. He passionately proved his point of view, although at the same time, according to V. Stanyukovich, he was afraid that there was no God.

V. Bryusov had a warm, trusting relationship with his mother. Mentioning her in his memoirs, he wrote that his mother, of all her previous beliefs associated with the movement of the 60s. XIX century she remained faithful to only a few of her habits, she did not go to church, and had a negative attitude towards the clergy. V. Bryusov's sister-in-law, B. Pogorelova (Runt), who lived for many years in the Bryusovs' house and was an employee at the magazine "Libra" and the publishing house "Scorpion," recalled in her memoirs that the sister of the writer N. Bryusov (musicologist), with whom he was very close and whom he loved very much, was indifferent to religion, and either was never interested in Christianity, or moved away from it. According to the recollections of his wife's sister, N. Bryusova was a very educated and sympathetic, kind person, V. Bryusov often asked her for advice, she was his close friend. Also, according to the memoirs of Vl. Khodasevich "Necropolis" N. Bryusov was associated with some religious thoughts with A. Dobrolyubov, who once had friendly relations with V. Bryusov. However, later, when A. Dobrolyubov took up religious quests, went to the people and preached, V. Bryusov broke off relations with him, which began to burden him. Vl. Khodasevich also claimed in his memoirs that V. Bryusov tried to avoid meetings with A. Dobrolyubov, did not want to return home when he lived at his sister's house.

His maternal grandfather, who was fond of literature and considered himself a fabulist, A. Bakulin supported the creative endeavors of V. Bryusov, read his works to him, told a story about how he once met A. Pushkin in a bookstore, this made a strong impression on V. Bryusov . Also, the stories of Pushkin scholar P. Bartenev about his contemporaries, famous writers, had a strong impact on V. Bryusov, which he repeatedly recalled in his memoirs.

In the gymnasium, where ancient Greek and Latin were taught, V. Bryusov began to read ancient authors with enthusiasm, to learn the history of Antiquity, which he had not previously encountered in books. The figures of Ancient Greece and Rome captured the imagination and left an imprint on the writer's further work and worldview. He was especially fascinated by the image of Alexander the Great, although, subsequently, the era of Roman civilization became V. Bryusov's favorite period of history. It is this period of V. Bryusov's history that many poems, short stories, and two novels are devoted to; he addressed this topic both at the beginning of his creative career and in his mature years.

Another hobby of V. Bryusov, which manifested itself in his gymnasium years (when he was already studying at the L. Polivanov gymnasium), was the study of philosophy. First, studying the history of philosophy from anthologies and textbooks, for example, "The History of New Philosophy" by K. Fischer, then he began to read works in the original. So, for example, in his diaries V. Bryusov writes that he was especially keen on the philosophy of B. Spinoza, derived his theories from his philosophical principles and even then dedicated the poem "Spinosians", in which he expressed Spinoza's teachings in poetic form, admiring the philosopher's god . In the original version of the poem, the work ends with the hero's desire to merge with the deity, but then the ending was changed to one that conveys B. Spinoza's teaching on substance. L. Polivanov in his memoirs was surprised that one of his students, namely V. Bryusov, read Spinoza in the original. V. Bryusov was also fond of the philosophy of F. Nietzsche and A. Schopenhauer, highly valued the philosophical works of O. Comte and G. Spencer, and also read the works of D. Pisarev.

Since childhood, V. Bryusov dreamed of becoming famous and famous. Acquaintance with V. Stanyukovich, the passion for Russian literature among the students of the gymnasium, as well as the lessons of L. Polivanov, according to the memoirs of V. Bryusov, instilled interest and love for Russian classics.

V. Bryusov, who since childhood was passionate about drawing up maps, describing places, and inventing the grammar of fictional languages, retained his love for systematization in subsequent years. The passion for creating the history of imaginary civilizations, their gradual development, describing the differences in languages, cultures, way of life, characteristics, appearance, and religions of fictional peoples was an important part of the writer's creative development. According to the autobiographical story "My Youth," the writer even began to write down his fantasies in a special notebook, distracting himself from his gymnasium classes. In the future, his love for creating the history of fictional civilizations will be reflected in his work "Teachers of Teachers", where the author will describe in detail the life, beliefs, culture and history of the most ancient civilizations of antiquity, and also, based on Plato's dialogues "Critius" and "Timaeus", will develop his the theory of the formation and development of the oldest existing, according to V. Bryusov, state of Atlantis, providing his story with a detailed description of the life, religion, technology and culture of the Atlanteans.

Having entered the department of classical philology of the Faculty of History and Philology of Moscow University, V. Bryusov began to deeply study the history and culture of ancient peoples, systematically reading ancient authors, whom he began to study in high school. Having decided to transfer to the department of general history, he began to prepare for exams, specifically studying general history, the history of ancient civilizations, which he had previously studied only in passing. During these years, V. Bryusov met K. Balmont, a meeting with whom greatly influenced the writer (more than one poem is dedicated to him; V. Bryusov repeatedly examined his work in his articles), and according to his diaries, this was reflected in the development of his work.

At the University, the writer specially studied the history of Ancient Rome, Greece and Libya, and for the first time began to systematically study the history of Russia. At the same time, he became acquainted with the English language, the knowledge of which significantly expanded the poet's creative horizons. In letters to friends, V. Bryusov regretted that he did not know English and subsequently decided to study it in detail. Acquaintance with English poetry significantly enriched the literary works of V. Bryusov, English poetry of the 19th century. fascinated V. Bryusov, among the poets with whom he was fond one can name, for example, the works of P. Shelley, whose poem contains images borrowed from the culture of ancient Egypt, which would later influence the themes of images in the writer's work.

In addition to studying the classics, V. Bryusov was greatly impressed by the study of the philosophy of I. Kant, B. Spinoza and G. Leibniz. At the university, V. Bryusov was seriously involved in the history of philosophy, but as was said earlier, his acquaintance with the works of B. Spinoza began during his years of study at the gymnasium; the writer later recalled that he tried to explain with the philosophical system of B. Spinoza all the phenomena occurring in the world , and in the human soul, and being an admirer of Spinoza's philosophy, he even read "Ethics" in the original, also writing an extensive commentary on the work. However, having become disillusioned with his system, V. Bryusov began to get involved in his student years with the philosophy of I. Kant and G. Leibniz. And if V. Bryusov was disappointed in the philosophy of I. Kant, then his love for the philosophy of G. Leibniz remained until the end of his life. His passion for the philosophy of G. Leibniz, especially the "Theory of Knowledge," on which he wrote an essay, is also explained by V. Bryusov's love for mathematics. V. Bryusov was very fond of mathematics, gave a course of lectures on the history of mathematics, was planning to go to the Faculty of Mathematics, and read works devoted to this discipline. It is known that he composed an ode to logarithms, and loved to study from a gymnasium textbook even in his mature years. The poet dedicated poems to the philosophy of G. Leibniz, which impressed V. Bryusov so much, for example, the poem "To the Portrait of Leibniz." The writer sincerely admired the teachings of G. Leibniz, calling him a sage, underestimated by his era.

V. Bryusov's first trip to Europe dates back to the same time. He saw Polish and Latvian cities for the first time, became acquainted with the culture of these peoples, which was later reflected in the work of V. Bryusov, when he, as an unofficial war correspondent, visited the territory of Polish lands and dedicated several poems to Poland, and also when he worked on editing the "Collection Latvian literature", and translated poems of Latvian poets for him. Two years later, the writer visited Germany in 1897; the ancient cities of the German lands Berlin, Aachen and especially Cologne made a strong impression on the poet. It was then that he conceived the plan to create the work "Fire Angel".

Thus, in his childhood and adolescence, the worldview of the future writer was formed. The environment in which V. Bryusov grew up, his family, the books he read, the people he knew, significantly influenced his perception of the world. Over time, his beliefs gradually transformed, but the poet's basic views remained unchanged.

Литература:

1. Брюсов, В.Я. Из моей жизни / В.Я. Брюсов. – Москва : Терра, 1994. – 266 с. – Текст : непосредственный.
2. Даниелян, Э.С. Библиография В.Я. Брюсова 1884–1973 / Э.С. Даниелян. – Ереван : Издательство Ереванского университета, 1976. – 506 с. – Текст : непосредственный.
3. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней / редакция, вступительный очерк и примечания В.Я. Брюсова. – Ереван : Издательство Ереванского университета, 1973. – 530 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bryusov, V.Ya. Iz moey zhizni / V.Ya. Bryusov. – Moskva : Terra, 1994. – 266 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Danielyan, E.S. Bibliografiya V.Ya. Bryusova 1884–1973 / E.S. Danielyan. – Erevan : Izdatel'stvo Erevanskogo universiteta, 1976. – 506 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Poeziya Armenii s drevneyshikh vremen do nashikh dney / redaktsiya, vstupitel'nyy ocherk i primechaniya V.Ya. Bryusova. – Erevan : Izdatel'stvo Erevanskogo universiteta, 1973. – 530 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Кузнецова, Е.Ю. Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь села Винновка в живописи и графике самарских и тольяттинских художников / Е.Ю. Кузнецова, А.А. Лебедева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 56–66.

УДК 75.046

Кузнецова Евгения Юрьевна,
кандидат искусствоведения;
АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»,
доцент кафедры изобразительного искусства
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru
Россия, г. Тольятти
Лебедева Анастасия Александровна,
АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»,
обучающийся по направлению 44.03.01 Педагогическое образование,
профиль «Изобразительное искусство»
E-mail: Lebnast2700@mail.ru
Россия, г. Тольятти

СВЯТО-БОГОРОДИЧНЫЙ КАЗАНСКИЙ МУЖСКОЙ МОНАСТЫРЬ СЕЛА ВИННОВКА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ САМАРСКИХ И ТОЛЬЯТТИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. *В статье анализируются произведения живописи и графики тольяттинских и самарских художников (В. Сушко, В. Самаринкина, А. Тумпурова, А. Зуева, Д. Анчукова, А. Панкеева), посвященные Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю села Винновка, с точек зрения создания образа, художественных, композиционных особенностей, определению роли православной культуры в современной живописи Самарской области. В рамках статьи кратко представляется информация о возникновении и истории монастырского комплекса, даны сведения об архитектурных и стилистических особенностях объекта.*

Ключевые слова: *Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь; село Винновка; живопись; графика; В. Сушко; В. Самаринкин; А. Тумпуров; А. Зуев; Д. Анчуков; А. Панкеев.*

Evgenia Kuznetsova,
Candidate of Art Criticism;
The Volga Academy of Education and Arts in Honor of St. Alexius,
Associate Professor of the Department of Fine Arts
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru
Russia, Tolyatti
Anastasia Lebedeva,
The Volga Academy of Education and Arts in Honor of St. Alexius,
Student of the Direction of Preparation 44.03.01 Pedagogical Education, Profile «Fine Arts»
E-mail: Lebnast2700@mail.ru
Russia, Tolyatti

THE KAZAN MONASTERY OF THE HOLY MOTHER OF GOD OF THE VINNOVKA VILLAGE IN PAINTINGS AND GRAPHICS BY SAMARA AND TOLYATTI ARTISTS

Annotation. *The article analyzes the works of painting and graphics by Tolyatti and Samara artists (V. Sushko, V. Samarinkin, A. Tumpurov, A. Zuev, D. Anchukov, A. Pankeev), dedicated to the Kazan monastery of the Holy Mother of God of the Vinnovka village. The creation of the image, artistic, compositional features are analyzed, the role of Orthodox culture in modern painting of the Samara region is determined. The article briefly presents information about the origin and history of the monastery complex, and provides information about the architectural and stylistic features of the object.*

Keywords: *The Kazan monastery of the Holy Mother of God; Vinnovka village; painting; graphic arts; V. Sushko; V. Samarinkin; A. Tumpurov; A. Zuev; D. Anchukov; A. Pankeev.*

Сельские храмы и монастыри всегда были важным мотивом в творчестве художников, особенно в русской живописи. Становясь символами духовности, истории и национальной культуры,

монастыри и храмы нашли отражение в произведениях художников разных временных и политических эпох нашей страны, создававших тот самый «пейзаж русской души» – И. Левитана, К. Юона, А. Васнецова, Н. Рериха, Л. Туржанского, В. Стожарова и многих других. Отличаясь от городских открытостью пространства, сельские храмы и монастыри осеняют собой окружающие просторы, являются их главной доминантой.

Внимание самарских и тольяттинских художников с 50-х гг. XX в. обращено к удивительному храму в честь иконы Божией Матери «Казанская», находящемуся в селе Винновка Ставропольского района Самарской области, а впоследствии образовавшемуся вокруг храма – Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю. Цель статьи – анализ произведений живописи и графики тольяттинских и самарских художников, посвященных Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю, с точек зрения создания образа, художественных, композиционных особенностей, определения роли православной культуры в современной живописи Самарской области. Помимо художественного анализа произведений в рамках статьи представлена историческая справка о возникновении храма Казанской иконы Божией Матери и монастырского комплекса, даны сведения о стилистических особенностях объектов, без контекста которых невозможен анализ произведений изобразительного искусства. Визуальные материалы статьи были собраны авторами в рамках выставок «Художник на празднике жизни» (персональная выставка В. Сушко, Самарский областной художественный музей), «И исчезнет след мой в конце пути» (выставка памяти В. Самаринкина, Самарский епархиальный церковно-исторический музей), в личных фондах художников, в художественных каталогах [11] и в интернет-галереях (сайт Тольяттинского отделения Союза художников России [6; 11], галерея современного искусства ArtNow [7]). В статье рассмотрено творчество самарских и тольяттинских художников, раскрывающих локальную тему, определяются особенности их творчества, повлиявшие на формирование уникальности творческого языка местных художников.

Винновка – живописное село на берегу Волги, входящее в природный национальный парк Самарская Лука – место, известное всей России излучиной Волги, Жигулевскими горами и формируемыми ими уникальными природными ландшафтами. Село располагается в устье Винновского оврага между склонами Винновских гор, составляющих часть Южных Жигулей. Современное село Винновка известно далеко за пределами Самарской области, этим оно обязано не только своим прекрасным природным видам и близости к Волге, но и открытому в 2006 г. Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю, имеющему непростую историю становления, связанную с историей этого небольшого села. Первые упоминания о поселении Винновка находят в XVII в., активное развитие территория получает в XVIII в., когда находится в собственности братьев Орловых и впоследствии их потомков. В 1770 году в Винновке на средства прихожан строится деревянная церковь в честь Казанской иконы Божией Матери, что приводит к изменению статуса поселения с деревни на село, а также получению второго церковного наименования села – Богородское [4, с. 144]. В 1839 г. деревянная церковь была уничтожена вследствие пожара, а стараниями Анны Алексеевны Орловой-Чесменской, владеющей селом с 1807 г., начинается устройство каменного храма в честь Казанской иконы Божией Матери. После того как помещица продала средневолжские владения в удельное ведомство, в 1851 г. строительство закончили местные жители на свои средства. Стилистика выстроенного храма относилась к закату классицизма [4, с. 144]. Долгое время храм был духовным и образовательным центром села, но в начале XX в. его, как и другие, не миновала участь закрытия и последующего разрушения – 26 февраля 1930 г. Казанскую церковь закрыли, колокола храма скинули, кресты на куполах погнули, иконы сожгли и порубили – началась долгая история разрушения и запустения храма. Лишь в 2001 г. в селе была вновь образована церковная приходская община, которая видела своей целью скорейшее возрождение православного духа села и восстановление заброшенного, практически полностью разрушенного храма Казанской иконы Божией Матери [13]. В 2003 г. силами братии Самарского Свято-Воскресенского мужского монастыря началось восстановление храма. 5 октября 2003 г. в нём совершили первую литургию. Тогда же было принято решение о создании на его базе Воскресенского монастыря. 26 декабря 2006 г. по указу Святейшего Синода Православной Церкви был открыт Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь в с. Винновка (рисунок 1) [13].

Современный монастырь представляет собой архитектурный комплекс, в составе которого 3 действующих храма (восстановленный храм в честь иконы Божией Матери «Казанская», храм в честь преподобного Сергия Радонежского, храм во имя Живоначальной Троицы), паломнический корпус, братский корпус, купальня, ротонда со святым источником, 47-метровая колокольня в виде маяка. Строительством монастыря занималась группа строительных компаний «Волгатрансстрой», а архитектором строительства монастырского комплекса и восстановления церкви выступил Юрий Иванович Харитонов – известный в области храмовый зодчий [15, с. 108]. На счету творческой мастерской Ю.И. Харитонова большое количество реализованных церковных проектов, среди которых Софийский собор г. Самары, храм

во имя Святого Георгия Победоносца на площади Славы в центре Самары, Церковь Алексия, митрополита Московского на Красной Глинке и т. д. Для архитектурного творчества Ю.И. Харитонова характерно сохранение в своих проектах исторических канонов русского храмостроения, работа в традиции, обращение к историческим образцам (так, например, храм св. Георгия Победоносца в Самаре, по мнению Владимиркиной Н.В., построен в византийском стиле [5, с. 122]). С целью изучения исторических образцов византийской культуры и проектирования стилистики монастырского комплекса в Винновке архитектор побывал в Греции, в православных Балканских странах, на святой земле Афона [14, с. 39]. Было определено построить монастырь в стилистике Афонских монастырей, поэтому в проект были включены характерные для афонских построек элементы – шлемообразные купола, арочное завершение окон, белоснежные стены с вкраплениями розового камня, малоэтажность, совмещение бесчердачной кровли с жилищами, массивные врата и стены, красные черепичные крыши, использование натуральных материалов – камня, дерева, железа. Сегодня монастырь называют «Волжский Афон», а его миссия, определяемая православной церковью, заключается в том, чтобы стать духовно-культурным просветительским центром всей области [13].



Рисунок 1 – Фото Виталия Шабинского. Вид на монастырь и село сверху.

Село Винновка, его живописная природа, историческая и православная архитектура, как уже говорилось ранее, всегда привлекали внимание художников, многие из которых участвовали в восстановлении храма, а также в привлечении художественной творческой интеллигенции в село. Так, в 80–90-е гг., в Винновке сформировалась творческая группа самарских художников, приобретавших сельские дома для творческих дач. Среди тольяттинских и самарских художников, живших и творивших в Винновке, а также вдохновленных ее видами, можно назвать Валерия и Наталью Самаринкиных, Рудольфа Баранова, Вадима Сушко, Алексея Кныжова, Александра Тумпурова, Владимира Усянова, Андрея Мишагина, Алексея Панкеева, Дмитрия Анчукова, Юлию Маслову, Алексея Зуева и многих других. Рассмотрим подробнее работы, посвященные Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю и церкви Казанской иконы Божией Матери, В. Сушко, В. Самаринкина, А. Тумпурова как представителей самарских художников и А. Зуева, Д. Анчукова, А. Панкеева как представителей тольяттинских художников.

Одним из ярких представителей старшего поколения самарских художников, во многом посвятивший свое творчество Винновке, является Вадим Сушко. В 2023 г. художник отметил свой 85-летний юбилей большой выставкой «Художник на празднике жизни» в Самарском художественном областном музее, посвященной 60-летию своей творческой деятельности. Художник родился в 1938 г. в Самаре, в 1959 г. окончил живописно-педагогическое отделение Пензенского художественного училища имени К. Савицкого, в 1980 г. В. Сушко стал членом Союза художников России [2]. Яркий период творчества и первое живописное знакомство с древнерусской архитектурой пришлись на время хрущевской оттепели, когда художник в составе творческой группы «ГМК-62», путешествовал по древним городам России. В. Сушко – разносторонний художник, в его творчестве можно увидеть проявления и реалистического направления в живописи, и сурового стиля, и русского авангарда. Последние десятилетия художник живет и работает в Винновке и, как говорит сам: «Основная моя тема – Винновка…» [8]. Среди творческих работ художника многие посвящены винновскому монастырю и храму, в этом мотиве художник видит неиссякаемый творческий источник. Рассмотрим работы художника «Винновская увертюра», «Колокольный звон», и несколько живописных этюдов, демонстрирующих широту взглядов художника на живопись и винновский мотив.



Рисунок 2 – В. Сушко. «Винновская увертюра», 2012 г.

Работа «Винновская увертюра» (рисунок 2) написана с одного из склонов Винновских гор, с которого открывается вид на лощину, где находится окруженный толстой стеной монастырь. Работа полна экспрессии и изображает божественный гнев – грозу, молнии, шквалистый ветер, сильный порывистый дождь. Природа содрогается – волны Волги бушуют, черные облака накрывают землю, стаями летят птицы, а люди бегут в монастырь – единственное непоколебимое место. Художник интерпретирует в образе винновского монастыря место для спасения, место, определяющее вечное и непоколебимое, выделяя его в картине ярким, практически сияющим цветом. Общий цветовой колорит картины мрачный, но в то же время сверкающий, построен на сочетании множества цветов и их сложных оттенков – коричневого, серого, зеленого, белого. Интересна и композиция картины в которой большая часть пространства отводится небу, что позволяет зрителю увидеть, что за темными кучными облаками, грозовыми огненными раскатами, прячется голубое и светлое небо, дарующее надежду на будущее. Работа совмещает в себе приемы декоративной, реалистической и импрессионистической манеры письма, что характерно для творчества художника. Само название произведения – «Винновская увертюра» – подготавливает зрителя к предстоящему событию, возможно, драматическому.

Следующая работа художника, связанная с монастырем, – «Колокольный звон» (рисунок 3), эта работа более полно, чем предыдущая, отражает характер творчества В. Сушко – энергичный, радостный, яркий, декоративный, вдохновленный чувственным творчеством К. Коровина, М. Шагала, А. Матисса, П. Пикассо.

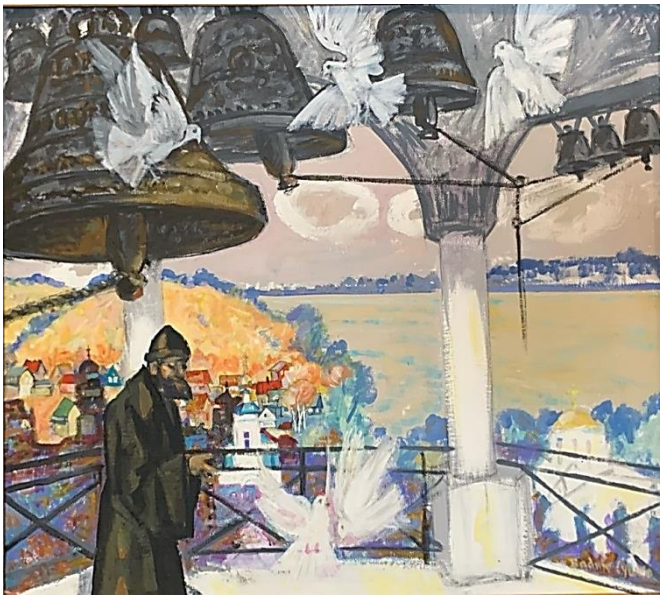


Рисунок 3 – В. Сушко. «Колокольный звон»

Картина написана с 47-метровой колокольни-маяка монастыря, которая видна издалека и, задолго до прибытия в Винновку, встречает путешествующих по Волге. На картине мы видим панораму села, которая открывается с высоты маяка – это восстановленный храм Казанской иконы Божией матери (белый с синими куполами), храм во имя Живоначальной Троицы (белый со шлемообразной золотой главой), деревенские домики и бескрайние просторы Волги и Винновских гор. На переднем плане крупно изображены колокола, символичные белые голуби и насельник монастыря. Удивителен колорит произведения – художник изображает осеннюю пору, делает ее яркой, позитивной, использует чистые оттенки оранжевого, красного, синего, фиолетового, созвучие которых подобно самому колокольному звону. Гармонизируют колористический бум произведения коричнево-серые купола и серая крыша маяка. Художник использует инверсию – его передний план и главные участники произведения – колокола – коричнево-серые, а задний план, казавшийся второстепенным, – яркий и привлекающий внимание зрителя. Небо художник пишет в розово-серых тонах, пуская поверх белые круги – не то изображая облака (в картинах Сушко они часто изображаются подобным образом), не то имитируя тем самым звук колоколов, расходящийся в пространстве. В произведении «Колокольный звон» звук – сюжет, цвет – средство передачи и визуализации звука и настроения произведения.

Художник пишет монастырь и его окрестности в любое время дня и года, ищет необычные ракурсы и композицию – то подсматривает за монастырем из-за густых веток деревьев, то с угла улицы, экспериментирует с материалами и техниками живописи – комбинирует живопись и графику, варьирует в произведениях детальность проработки объектов, ищет звучный колорит, способный передать радость бытия. Объединяет произведения художника, посвященные монастырю, то, что везде он – монастырь – излучает свет и тепло, иногда буквально – при помощи приемов живописи, а иногда интуитивно (рисунок 4).



Рисунок 4 – Работы В. Сушко

Следующий художник, произведения которого мы рассмотрим – график, акварелист Валерий Самаринкин. В. Самаринкин, как и В. Сушко, долгое время жил и работал в Винновке. Художник родился в 1949 г. в Самаре, в 1974 г. окончил Пензенское художественное училище, с 1996 г. – член Союза художников России [16]. В 2000 г. художник ушел из жизни, так и не увидев устройство монастыря и восстановленный храм, которому посвятил значительную часть своих произведений. «Любимое место у папы – Винновка, мастерская – окрестности с видом на Волгу. Всё это вдохновляло его, давало силу и энергию для творчества», – вспоминает его дочь, художница Алиса Самаринкина [16]. В 2019 г. Самарский епархиальный церковно-исторический музей открыл выставку памяти В. Самаринкина «И исчезнет след мой в конце пути», благодаря которой сегодня мы можем увидеть и проанализировать художественные образы, прикоснуться к истории Винновского храма и самого села. Рассмотрим его акварели «Весна. Винновка», 1993 г. (рисунок 5а), «Зимний вечер в Винновке», 1990 г. (рисунок 5б), «Мираж», 1991 г. (рисунок 5в).

Все эти акварели монохромны в своем исполнении, выдержаны в едином стиле, несмотря на разность исполнения во времени, образуют собой некую серийность. Главный образ работ – сельский храм Казанской иконы Божией матери, где-то с покосившимися главками и крестами, а где-то (работа «Мираж») – призрачный образ, предвещающий неизбежное разрушение храма и демонстрирующий личные переживания художника за судьбу храма. Работы исполнены в технике сырой акварели, которая создает размытия и растворения красок и объектов друг в друге, что побуждает пристально всматриваться в изображенное. Прозрачность, невесомая легкость световоздушной атмосферы сообщают акварелям мистическую призрачность, привносят дух иррациональности, что особо чувствуется в работе «Мираж». Каждая работа многогранна цветовыми оттенками, но в тоже

время выдержана в едином цветовом колорите, так, работа «Весна. Винновка» – охристая, «Зимний вечер в Винновке» – серебряная, «Мираж» – коричнево-зеленоватая. Современники художника вспоминают В. Самаринкина жизнерадостным художником, но его творчество пронизано глубинным лиризмом, рассмотренные работы несут в себе чувство печали, но в то же время передают ощущение уюта, что, наверное, характерно для того самого неизведанного «пейзажа русской души».



а)



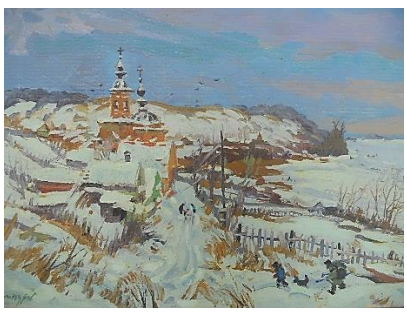
б)



в)

Рисунок 5 – Работы В. Самаринкина:
а) «Весна. Винновка», 1993 г.; б) «Зимний вечер в Винновке», 1990 г.; в) «Мираж», 1991 г.

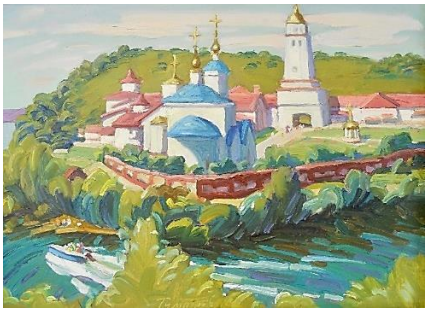
Другим самарским художником, запечатлевшим образы Винновского храма и монастыря в различные временные эпохи, является действующий живописец, представитель классического пейзажного направления в русской живописи – Александр Тумпуров. Художник родился в 1954 г. в Самаре, окончил Пензенское художественное училище им. К.А. Савицкого, член Союза художников России с 1995 г. [1]. Среди его работ, посвященных храму и монастырю, можно выделить работы «Винновка» 2004-го, 2008-го и 2017-го гг., демонстрирующие развитие монастырского комплекса вокруг храма (рисунок 6 а, б, в).



а)



б)



в)

Рисунок 6 – Работы А. Тумпурова: а) «Винновка», 2004 г.; б) «Винновка», 2008 г.; в) «Винновка», 2017 г.

Во всех картинах художника присутствует необыкновенная поэзия. В широких, сочных мазках, певучем соотношении цветов видится в первую очередь художественное отношение, глубокое переосмысление, а не документальная передача увиденного. Полотна А. Тумпурова пронизаны особой теплотой, открытостью и свободой письма.

Рассмотрев творчество самарских художников, перейдем к тольяттинским, среди них рассмотрим работы графика А. Зуева, живописцев-реалистов Д. Анчукова и А. Панкеева.

Алексей Зуев родился в 1982 г. в Альметьевске, в 2004 г. окончил Тольяттинский государственный университет (факультет изобразительного искусства и дизайна), в 2008 г. был принят в Союз художников России [6]. Большинство своих работ художник создает в графических техниках, особое предпочтение отдает технике сухой пастели. Художник создал серии работ на темы, связанные с природой Поволжья, продемонстрировав в них красоту и своеобразие своего края. Так, в 2010 г. представил серию графических работ «Ночь на Волге», выполненных в технике литографии. Среди работ серии встречаем графический лист «В мире» (рисунок 7), в котором узнается Винновский храм Казанской иконы Божией матери. Данная работа представляет нам совокупный художественный образ – «В мире», в основу образа положено изображение храма, а его природное окружение – высокие ели, заснеженные деревья, низкий поломанный заборчик – художественный вымысел, преобразующий реальный пейзаж и служащий замыслу произведения. Грамотно используя соотношения черного и белого пространств, плотность белого, художник передает тихую атмосферу сельской ночи, свечение, уют и теплоту храма. Контрастирует с атмосферой спокойствия характер изображения деревьев, их изогнутость, поломанность, которая придает работе напряженный характер. Стоит отметить и композиционное решение работы – деревья образуют собой овал, являются своеобразными кулисами, открывающими зрителю вид на храм и приглашающими пройти «в мир». Среди работ художника можно встретить и ряд других графических произведений, обращенных к Винновскому храму и монастырю, утонченная графика которых способна передать бесконечное многообразие состояний и ощущений.

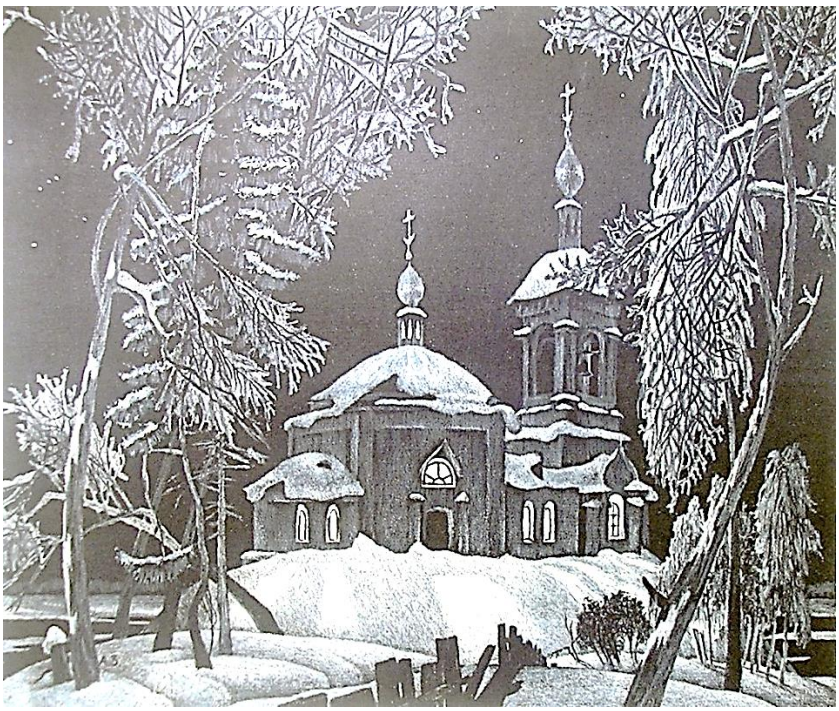


Рисунок 7 – А. Зуев. «В мире». Из серии «Ночь на Волге», 2010 г.

Следующим тольяттинским художником, запечатлевшим в своем творчестве главные достопримечательности Винновки является Дмитрий Анчуков. Д. Анчуков – представитель реалистичного направления в современной живописи, родился в 1975 г. в Тольятти, в 1997 г. закончил Тольяттинский филиал Самарского государственного педагогического университета (факультет изобразительного искусства), с 2010 г. член Союза художников России. Среди картин художника Винновке посвящены: «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь» (х.м., 80х100 см) (рисунок 8); «Монастырский берег» (х.м., 85,5х110 см.) и серия живописных этюдов.



Рисунок 8 – Д. Анчуков. «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь», 2019 г.

Отличие данных работ от всех ранее рассмотренных – это долгосрочные масштабные живописные произведения, отличающиеся детальностью и подробностью элементов мотива, призывающих рассматривать и углубляться в контекст произведения [9, с. 158]. Работа «Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь» – уникальное живописное произведение, позволяющее окунуться в природу волжских мест, увидеть мощь монастыря и «подсмотреть» за его жизнью. Художник точно передает расположение монастыря – в низине, среди винновских гор, стоит «Волжский Афон». Картина поражает не только детальностью проработки архитектуры монастырского комплекса, но и передачей его жизни – мы видим занятых своими делами паломников и насельников монастыря [9, с. 158]. Не может не привлечь внимание зрителя и темная гладь Волги, в которой отражается комплекс. Картину по горизонтали можно разделить на три части – гладь воды, монастырский комплекс в горах, пространство неба, занимающее чуть меньше половины холста, подобное масштабное соотношение горизонтальных частей позволяет автору выбрать практически квадратный формат картины, несмотря на вытянутость фасада монастыря [9, с. 159]. Стоит отметить, что данная картина была принесена в дар патриарху Кириллу в ходе его визита в Самарскую митрополию в сентябре 2019 г. [9, с. 159]. Прекрасны и лиричны и живописные этюды, демонстрирующие зрителю монастырский комплекс с различных ракурсов (рисунок 9).

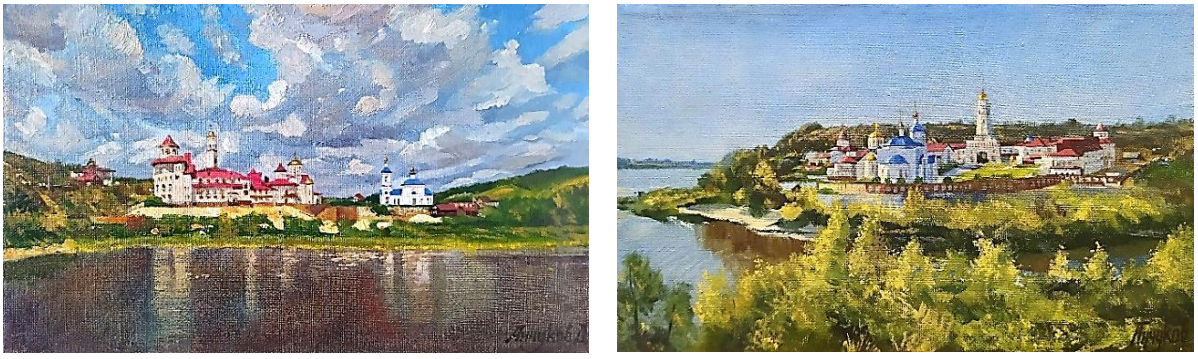


Рисунок 9 – Работы-этюды Д. Анчукова.

Следующий художник – Алексей Панкеев – родился в 1930 г. в с. Полудни Кинель-Черкасского района Куйбышевской области, в 1960 г. окончил Саратовское художественное училище им. А.П. Боголюбова, в 1962 г. приехал в Тольятти, член Союза художников России с 1996 г., в 2013 г. ушел из жизни [10]. Художник мастерски проявил себя, как в жанре пейзажа, так и портрета, и натюрморта. Он очень любил природу Волги, в его пейзажной живописи нашли свое отражение великое множество тем и мотивов, найденных в Поволжье, в том числе и

село Винновка. В галерее работ Тольяттинского отделения Союза художников России [12] находим два живописных произведения, датируемых 2007 г. (в каталоге «Палитра Самарской Луки. 75 лет» работа «Село Винновка» датируется 2006 г. [11, с. 103]), изображающих храм Казанской иконы Божией матери во время реставрации с восточной и западной сторон (рисунок 10а, б). Картины обладают сочным летним колоритом, красно-коричневый храм композиционно выставляется то на ярком сочном зеленом фоне горы, то на яркой голубой глади Волги, привлекая тем самым к себе внимание зрителя. Крупные мазки (особо на переднем плане) придают картине энергии и живости. Интересна своим строем картина, изображающая храм с западной стороны, художник пишет ее со склона, вынося на передний план макушки деревьев и обветшавшие крыши сельских домов, устремленных к храму. В его энергичной, плотной живописи с насыщенным цветом и крепко построенными композициями нашли свое продолжение ставшие классическими традиции передвижников.



а) б)

Рисунок 10 – Работы А. Панкеева. а) «Село Винновка», 2007 г.; б) «Винновка», 2007 г.

Рассмотрев творческие произведения самарских и тольяттинских художников, посвященные селу Винновка, в частности Свято-Богородичному Казанскому мужскому монастырю, с уверенностью можно говорить, что своим творчеством художники стремились и стремятся возродить национальные истоки, обратившись к православным святыням, пытаясь сохранить их в живописи, написать «вечность». Православная архитектура, ее внутренняя и внешняя составляющие, органичное соединение с природой – сильнейший источник вдохновения и предмет осмысления для чуткого восприятия художников. Национальное содержание, в сочетании с личностной интерпретацией художников, реализует идею сближения народа и религии, возрождения и сохранения духовных ценностей. Самарские и тольяттинские художники ищут индивидуальный путь воплощения данной идеи. Так, В. Сушко, А. Панкеев, А. Тумпуров – через образ радости и любви, В. Самаринкин – через образ грусти и утраты, А. Зуев – через создание образа личного восприятия мира, Д. Анчуков – через монументальность и детальность произведения. Благодаря творческим исканиям рассмотренных художников, Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь полно раскрывается для смотрящих и сохранится в искусстве Самаркой области и России, ведь «искусство – душа народа, видя памятники его искусства, можно безошибочно определить и степень его духовного развития, и характер его стремлений, и его духовные идеалы» [3, с. 91].

Литература:

1. Богомолова, Т. Самарский художник Александр Тумпуров представил горожанам выставку своих работ / Т. Богомолова. – Текст : электронный // Новостной портал Волга ньюс VOLGA.NEWS : [сайт]. – 2013. 24 января. – URL: https://volga.news/article/233267.html (дата обращения: 17.11.2023). – Текст : электронный.

2. Вадим Сушко. «Художник на празднике жизни» (к 85-летию со дня рождения). – Текст : электронный // Самарский областной художественный музей : [сайт]. – Самара, 2023. – URL: https://artmus.ru/exhibitions/id-946.html (дата обращения: 10.10.2023).

3. Вашков, С.И. Религиозное искусство : сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной т-ом П.И. Оловянишникова с-я / С.И. Вашков. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1914. – 187 с. – Текст : непосредственный.

4. Ведерникова, Т.И. Православные святыни Самарской митрополии / Т. И. Ведерникова, М. С. Кокарев, М. В. Курмаев, О. И. Радченко. – Самара : Книжное издательство, 2017.– 232 с. – Текст : непосредственный.

5. Владимиркина, Н.В. Проблема стиля в современной храмовой архитектуре России / Н.В. Владимиркина. – Текст : непосредственный // Евразийский Союз Ученых. – 2015. – № 6-5 (15). – С. 120–126.

6. Зуев Алексей Владимирович. – Текст : электронный Союз художников России. Тольяттинское отделение : [сайт]. – Тольятти, 2023. – URL: https://www.shr-tlt.ru/khudozhniki/grafika/zuev-aleksej-vladimirovich (дата обращения: 17.11.2023).

7. Каталог работ ArtNow : [сайт]. – Москва, 2023. – URL: https://artnow.ru/ (дата обращения: 30.10.2023). – Текст : электронный.

8. Клименко, В. Самарский живописец Вадим Сушко / В. Клименко. – Текст электронный // Новостной портал РИА Самара RIASAMARA.RU : [сайт]. – Самара. – 2007. – 27 ноября. – URL: http://www.riasamara.ru/rus/news/region/municipal_news/article16789.shtml (дата обращения: 08.11.2023).

9. Кузнецова, Е.Ю. Пейзаж русской души: храмы Самарской митрополии в живописи тольяттинских художников-современников / Е.Ю. Кузнецова. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 156– 168.

10. Павельева, А.В. Памяти художника А.И. Панкеева / А.В. Павельева. – Текст электронный // Союз художников России. Тольяттинское отделение SHR-TLT.RU : [сайт]. – Тольятти. – 2013. – 12 мая. – URL: https://www.shr-tlt.ru/vystavki/iskusstvovedenie/330-pamyati-khudozhnika-a-i-pankeeva (дата обращения: 17.11.2023).

11. Палитра Самарской Луки. 75 лет : каталог / сост. И.И. Мельников, Т.Я. Малыгина, О.О. Емельянова. – Самара : Агни, 2012. – 140 с. – Текст : непосредственный.

12. Панкеев Алексей Иванович. – Текст : электронный // Союз художников России. Тольяттинское отделение : [сайт]. – Тольятти, 2012. – URL: https://www.shr-tlt.ru/khudozhniki/pamyat/pankeev-aleksej-ivanovich (дата обращения: 17.11.2023)..

13. Свято-Богородичный Казанский мужской монастырь с. Винновка : [сайт]. – Винновка, 2020. – URL: https://xn--90asgav.xn--p1ai/ (дата обращения: 20.10.2023). – Текст : электронный.

14. Солоницын, А.А. Маяк над Волгой / А.А. Солоницын. – Самара : Книга, 2010. – 54 с. – Текст : непосредственный.

15. Храмовая архитектура Самарской губернии (вт. пол. XIX – нач. XX вв.). – Самара : Слово, 2022. – 216 с. – Текст : непосредственный.

16. Чернова, В.А. Самаринкин, Панидов, Щеглов, Андреев. Четыре поколения / В.А. Чернова. – Текст : электронный // Журнал «Самиздат» SAMLIB.RU : [сайт]. – Самара. – 2018. – 23 августа. – URL: http://samlib.ru/c/chernowa_w_a/pokoleniehudozhnikowotcyidocheri.shtml (дата обращения: 10.11.2023).

References:

1. Bogomolova, T. Samarskiy khudozhnik Aleksandr Tumpurov predstavil gorozhanam vystavku svoikh rabot / T. Bogomolova. – Tekst : elektronnyy // Novostnoy portal Volga n'yus VOLGA.NEWS : [sayt]. – 2013. 24 yanvarya. – URL: https://volga.news/article/233267.html (data obrashcheniya: 17.11.2023). – Tekst : elektronnyy.

2. Vadim Sushko. «Khudozhnik na prazdnike zhizni» (k 85-letiyu so dnya rozhdeniya). – Tekst : elektronnyy // Samarskiy oblastnoy khudozhestvennyy muzey : [sayt]. – Samara, 2023. – URL: https://artmus.ru/exhibitions/id-946.html (data obrashcheniya: 10.10.2023).

3. Vashkov, S.I. Religioznoe iskusstvo : sbornik rabot tserkovnoy i grazhdanskoy utvari, ispolnennoy t-om P.I. Olovyanishnikova s-ya / S.I. Vashkov. – 2-e izd. – Sankt-Peterburg : Tovarishchestvo skoropechatni A.A. Levenson, 1914. – 187 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Vedernikova, T.I. Pravoslavnye svyatyni Samarskoy mitropolii / T. I. Vedernikova, M. S. Kokarev, M. V. Kurmaev, O. I. Radchenko. – Samara : Knizhnoe izdatel'stvo, 2017.– 232 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Vladimirkina, N.V. Problema stilya v sovremennoy khramovoy arkhitekture Rossii / N.V. Vladimirkina. – Tekst : neposredstvennyy // Evraziyskiy Soyuz Uchenykh. – 2015. – № 6-5 (15). – S. 120–126.

6. Zuev Aleksey Vladimirovich. – Tekst : elektronnyy Soyuz khudozhnikov Rossii. Tol'yattinskoe otdelenie : [sayt]. – Tol'yatti, 2023. – URL: https://www.shr-tlt.ru/khudozhniki/grafika/zuev-aleksej-vladimirovich (data obrashcheniya: 17.11.2023).

7. Katalog rabot ArtNow : [sayt]. – Moskva, 2023. – URL: https://artnow.ru/ (data obrashcheniya: 30.10.2023). – Tekst : elektronnyy.

8. Klimenko, V. Samarskiy zhivopisets Vadim Sushko / V. Klimenko. – Tekst elektronnyy // Novostnoy portal RIA Samara RIASAMARA.RU : [sayt]. – Samara. – 2007. – 27 noyabrya. – URL: http://www.riasamara.ru/rus/news/region/municipal_news/article16789.shtml (data obrashcheniya: 08.11.2023).

9. Kuznetsova, E.Yu. Peyzazh russkoy dushi: khramy Samarskoy mitropolii v zhivopisi tol'yattinskikh khudozhnikov-sovremennikov / E.Yu. Kuznetsova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2023. – № 62. – S. 156– 168.

10. Pavel'eva, A.V. Pamyati khudozhnika A.I. Pankeeva / A.V. Pavel'eva. – Tekst elektronnyy // Soyuz khudozhnikov Rossii. Tol'yattinskoe otdelenie SHR-TLT.RU : [sayt]. – Tol'yatti. – 2013. – 12 maya. – URL: https://www.shr-tlt.ru/vystavki/iskusstvovedenie/330-pamyati-khudozhnika-a-i-pankeeva (data obrashcheniya: 17.11.2023).

11. Palitra Samarskoy Luki. 75 let : katalog / sost. I.I. Mel'nikov, T.Ya. Malygina, O.O. Emel'yanova. – Samara : Agni, 2012. – 140 s. – Tekst : neposredstvennyy.

12. Pankeev Aleksey Ivanovich. – Tekst : elektronnyy // Soyuz khudozhnikov Rossii. Tol'yattinskoe otdelenie : [sayt]. – Tol'yatti, 2012. – URL: https://www.shr-tlt.ru/khudozhniki/pamyat/pankeev-aleksej-ivanovich (data obrashcheniya: 17.11.2023)..

13. Svyato-Bogorodichnyy Kazanskiy muzhskoy monastyr' s. Vinnovka : [sayt]. – Vinnovka, 2020. – URL: https://xn--90asgav.xn--p1ai/ (data obrashcheniya: 20.10.2023). – Tekst : elektronnyy.

14. Solonitsyn, A.A. Mayak nad Volgoy / A.A. Solonitsyn. – Samara : Kniga, 2010. – 54 s. – Tekst : neposredstvennyy.

15. Khramovaya arkhitektura Samarskoy gubernii (vt. pol. XIX – nach. XX vv.). – Samara : Slovo, 2022. – 216 s. – Tekst : neposredstvennyy.

16. Chernova, V.A. Samarinkin, Panidov, Shcheglov, Andreev. Chetyre pokoleniya / V.A. Chernova. – Tekst : elektronnyy // Zhurnal «Samizdat» SAMLIB.RU : [sayt]. – Samara. – 2018. – 23 avgusta. – URL: http://samlib.ru/c/chernowa_w_a/pokoleniehudozhnikowotcyidocheri.shtml (data obrashcheniya: 10.11.2023).

Для цитирования: Меринова, Т.А. Человек своего времени: вспоминая Тамару Михайловну Белицкую (1931–2023 гг.) / Т.А. Меринова .– Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 67–71.

УДК 78.071.4

Меринова Татьяна Аркадьевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель отделения хорового дирижирования
E-mail: tanya.prasol75@bk.ru
Россия, г. Челябинск

ЧЕЛОВЕК СВОЕГО ВРЕМЕНИ: ВСПОМИНАЯ ТАМАРУ МИХАЙЛОВНУ БЕЛИЦКУЮ (1931–2023 ГГ.)

Аннотация. *В статье представлен творческий портрет яркого, неординарного педагога Челябинского музыкального училища Белицкой Тамары Михайловны; показана роль личности Т.М. Белицкой как непосредственного создателя и участника эпохи и стиля времени «Оттепели»; выявлены особенности Советской эпохи в период 60-х годов XX века и отражение этого исторического времени в различных видах искусства.*

Ключевые слова: *Челябинское музыкальное училище; педагог Т.М. Белицкая; «Оттепель».*

Tatyana Merinova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Choral Conducting
E-mail: tanya.prasol175@bk.ru
Russia, Chelyabinsk

AN INDIVIDUAL OF HIS TIME: REMEMBERING TAMARA MIKHAILOVNA BELITSKAYA (1931–2023)

Annotation. *The article presents a creative portrait of Tamara Mikhailovna Belitskaya, a bright, extraordinary teacher of the Chelyabinsk Music School; the role of T.M. Belitskaya's personality as a direct creator and participant of the era and style of the time of the «Thaw» is shown; the features of the Soviet era during the 60s of the XX century and the reflection of this historical time in various types of art are revealed.*

Keywords: *Chelyabinsk Music College; teacher T.M. Belitskaya; «Thaw».*

Времена не выбирают,
В них живут и умирают…
А. Кушнер

Закончился 2023 г. – год Педагога и Наставника. И, вольно или невольно, промелькнули яркие впечатления первых школьных уроков, напряженное время подготовки к экзаменам и забавные истории студенческой жизни. Я вспомнила школьных учителей, преподавателей Челябинского музыкального училища и Уфимского института искусств, оставивших глубокий след в моей благодарной памяти. Это были добрые и интересные люди, яркие личности, профессионалы высокого уровня. Их объединяло одно – каждого можно назвать высоким словом Учитель. Сегодня я хочу рассказать о Тамаре Михайловне Белицкой, моем училищном педагоге по сольфеджио и гармонии. Она была необыкновенно яркой персоной! Прекрасный педагог, интеллигентный, обаятельный человек и элегантная женщина.

Годы моей учебы в Челябинском музыкальном училище (время занятий у Тамары Михайловны) пришлись на II половину 60-х годов прошлого века, когда еще длились 2 года «оттепели» и заметного её окончания не наблюдалось. Это было особое время – эпоха всеобщего интереса и мощной тяги к учебе, время постижения окружающего мира, интересных встреч. Быть студентом было престижно, даже модно. Но, надо сказать, совсем не так просто. При поступлении в Челябинское музыкальное училище конкурс был 6–7 человек на место. Наше музыкальное училище в ряду учебных заведений города занимало особое почетное место. Здесь учились талантливые и способные люди, занимаясь много и усердно, ибо этого требовала будущая профессия.

И еще одна особенность этого времени конца 60-х гг. – легкое и свободное приобщение к культурным ценностям. Посещать музеи, театры, ходить в кино можно было за небольшую плату. Трудности были другие – «достать» билет. Студен-

ты нашего музыкального училища имели одну замечательную привилегию – в оперный театр ходили бесплатно, по студенческому билету (только надо было взять в студенческом профсоюзном комитете пропуск). А какая интересная концертная жизнь кипела в зале Челябинской филармонии. По понедельникам очень часто (раза три в два месяца, а то и чаще) оркестр оперного театра (свободный от спектакля) играл симфонию в I отделении, а во II – гастролер-инструменталист исполнял концерт с оркестром. Звучали симфонии и концерты Чайковского, Моцарта, Бетховена, Брамса и другая популярная классическая музыка. А во вторник концертант выступал с сольной программой. Студенты внимали реально живорождающимся сиюминутно звукам – это был бесценный слушательский опыт, ибо играли великие мастера и молодые лауреаты престижных (немногочисленных тогда!) конкурсов.

Не побоюсь быть субъективной в оценке того времени – это было особое время, особый образ мышления, особенный стиль жизни. Классик новой петербургской русской школы композитор Юрий Красавин в одном из интервью назвал лучшей эпохой 1960-е гг. Он обозначил ее как «Идеальная. И не только в нашей стране, но и на всем земном шаре. Это было лучшее время». В чем особенность «Идеальной эпохи», чем отличаются шестидесятые годы 20 века в нашей стране и в других государствах от последующих времен?

Несмотря на продолжающуюся «холодную войну» (противостояние и соперничество мирового масштаба двух блоков государств без военных столкновений с 1946 до конца 80-х гг.) развивается научный прогресс. Вспомним 108 минут Ю. Гагарина в космосе в апреле 1961 г. Оживляются и формируются различные течения, мнения, позиции по многим вопросам развития общества в противостоящих лагерях.

В СССР в период «Оттепели» (1956–1968) происходят заметные изменения социальной и политической жизни, значительные преобразования идут и в культурной жизни страны. Обратимся к фактам и цифрам, характеризующим зримые (в прямом смысле слова) изменения в самом демократичном, популярном и влияющем на огромные массы виде искусства – кино. Теперь в фильмах звучат новые темы и идеи – не масса людей, не коллектив привлекает режиссера, а человек, личность.

Вот несколько значимых кинокартин того периода (а их было великое множество), многие были отмечены достойными дипломами, премиями:

– «Летят журавли», 1957 г., реж. М. Калатозов. Главный приз Международного Каннского фестиваля – Золотая пальмовая ветвь, 1958 г.

– «Иваново детство», 1962 г., реж. А. Тарковский. Главный приз Венецианского фестиваля – Золотой лев.

– «Застава Ильича» 1959–1965 г. («Мне двадцать лет»), реж. М. Хуциев.

– «Я шагаю по Москве», 1964 г., реж. Г. Данелия. Золотая пальмовая ветвь Каннского кинофестиваля.

В годы «оттепели» появляется авторское кино режиссеров А. Кончаловского, Э. Рязанова, К. Муратовой и др., открываются новые актерские таланты – И. Смоктуновский, А. Баталов, О. Ефремов, О. Янковский, М. Терехова, Н. Мордюкова и др. Герои новых фильмов были ближе и понятны зрителю, а чувства главных персонажей находили отклик в их сердцах.

Много нового и интересного появляется в театральной жизни страны. Так же, как и в кино, иными становятся идеи, тематика пьес. Личность, внутренний мир человека, противоречие чувств героя – вот главные вопросы, звучащие в спектакле. Зрители с интересом посещают постановки таких мастеров, как Г. Товстоногов, В. Плучек, Ю. Завадский, А. Эфрос и др. Ярко вспыхивают звезды – Г. Волчек, М. Захаров и др.

В 1964 г. в театральное пространство врывается Театр на Таганке – режиссер Ю. Любимов возглавил коллектив приглашенных им актеров, поставил ряд спектаклей, принципиально новых по замыслу, режиссуре и театральному языку. Первая постановка – «Добрый человек из Сезуана» по Б. Брехту. Это было необычайное зрелище! Не зря театр потом будут называть авангардным, последующие постановки вызывали как огромный интерес, так и полное неприятие. И, конечно, далеко не все понимали и принимали приходящее Новое. Далее, в последующих премьерах, было также много странного, необычного, удивительного и экспериментального – также авангардного!

Например, «Десять дней, которые потрясли мир» 1965 года – народное представление в 2-х частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой (по мотивам книги Джона Рида, стихам Б. Брехта, А. Блока, Ф. Тютчева, Д. Самойлова и В. Высоцкого. Постановка Ю. Любимова, композитор Н. Каретников).

Москвичей удивили и «Антимиры» 1965 г. – на стихи А. Вознесенского. Эта постановка тоже оказалась не всем понятной и не всеми принятой – эксперименты в театральном языке, звучание новых мыслей… Но был огромный интерес к спектаклю! На генеральной репетиции присутствовали А. Ахматова и Л. Брик. Это был опять авангард!

Последующие спектакли (а их было множество) также проходили резонансно… Главным для режиссера Ю. Любимова было приобщение зрителей к размышлению, выбору – с кем из героев оставаться и решать, что главное, что второстепенное.

Не только кино и театр отражали описываемое время. Время отражалось в поэзии, прозе, живописи, музыке.

Но вернемся в alma mater…

Здесь, в одном из лучших музыкальных учебных заведений страны, Челябинском музыкальном училище, работали замечательные педагоги-музыканты, о которых их выпускники вспоминают с благодарностью и теплотой. Именно они, наряду с учеными, писателями, художниками, артистами, поэтами создавали эпохальное время, эпоху, стиль.

Среди них и Белицкая Т.М. Первое впечатление о Тамаре Михайловне – заметное внешнее отличие от большинства других педагогов, у которых мы тогда занимались. Она была запоминающейся персоной – стройная, не очень высокая, с густыми темно-каштановым волосами в великолепной стрижке, выразительное лицо, спокойный доброжелательный взгляд располагал к общению. Несколько приподнятый подбородок подчеркивал ее благородную осанку. И, конечно, элегантность во всем облике. Мы, студенты, не могли не заметить необычности Тамары Михайловны.

Сольфеджио и гармония – сложные и очень важные дисциплины для всех музыкантов, требующие серьезного отношения и систематичности. Группы в то время были маленькие (5–6 человек), мы отвечали на сольфеджио и гармонии на каждом уроке.

Тамара Михайловна работала всегда спокойно, но не нудно, и была доброжелательна. Но строга в требованиях! У нее была своя методика, своя система в работе с нами, будущими дирижерами-хоровиками. Ее оценки наших ответов на занятиях были конкретны и объективны, иногда ироничны.

Так, Тамара Михайловна могла похвалить, отметив удачный ответ: «Вы сегодня “белая ворона”»! Или с легким сарказмом отмечала: «Ваши способности все еще в зачаточном состоянии». Мы, конечно, занимались много и старательно, но… бывало – кто-то недоучил номер по сольфеджио, кто-то «ковырял» цифровки. И однажды случилось нечто непредвиденное! – Мы все оказались не готовы к уроку и напряженно ожидали полагающейся нотации, повышенного тона. Но… после недолгой паузы на глазах Тамары Михайловны появились слезы, она молча вышла из класса. Своей неподготовленностью мы ломали ее «систему занятий». Тамара Михайловна как педагог была максималистом – студенты должны были овладевать навыками постоянно, совершенствовать приобретенные. Поступок Педагога был необычным, но запоминающимся уроком. Конечно, мы сделали выводы – никогда не причинять боль учителю, несущему тебе знания и переживающему за тебя. Она несла ответственность за будущего специалиста.

Но были и более серьезные уроки Тамары Михайловны! Она однажды не допустила до Государственного экзамена по специальности студентку, которая не усвоила курс гармонии (пересдача была назначена через год).

Еще одно правило системы Белицкой: «каждая работа должна быть сделана вовремя». Определенное количество проигрываний диктанта она заканчивала в точно определенное время. Мы не всегда укладывались в это «вовремя». И приходилось собираться дома втроем, диктуя друг другу, и писать, писать диктанты, пока не научились делать эту работу вовремя.

Главным в системе Тамары Михайловны было предельно ясное объяснение нового материала и обязательное выполнение довольно объемного домашнего задания.

И еще один эпизод из училищной студенческой жизни. Как-то на один из праздничных вечеров, проводимых в старом здании (угол улиц Советской и Ленина) традиционно были приглашены курсанты военного училища. После обязательных торжественной части и концерта начались ожидаемые танцы. Студенты и курсанты веселились от души. Надо сказать, что директор училища Б.М. Белицкий и многие преподаватели присутствовали на вечере, и на этой части праздника тоже. Вдруг один из курсантов пересекает поле танцевального круга и приглашает на медленный танец Тамару Михайловну. Все присутствующие замерли, любуясь этой удивительной парой. И никто больше не вышел на этот танец… Здесь надо рассказать и о красивом платье Тамары Михайловны – строгое и в тоже время нарядное, темно-голубого цвета с немного расширяющимся подолом и рукавами, украшенное черной вышивкой по низу платья и рукавов – платье в русском стиле. И сегодня оно было бы актуальным (в тренде). И в повседневной жизни, и на работе, и в праздник Тамара Михайловна держала хороший тон. Это тоже был урок – воспитание внешним видом. Она была во всём эталоном, а точнее – камертоном.

Незаметно прошли 4 года занятий в училище, Школе Тамары Михайловны. Мы приобрели необходимые умения и навыки, определенный опыт и компетентность в области сольфеджио и гармонии – все, что было необходимо для будущей профессии дирижера-хоровика и преподавателя сольфеджио в ДМШ (нам присваивали и эту квалификацию), а также для поступления в консерваторию.

Успешно окончив музыкальное училище, большинство из нас поступило в консерватории и институты, с благодарностью вспоминая Т.М. Белицкую.

С 1980 г. я встречалась с Тамарой Михайловной в ЧМУ уже на коллегиальном уровне – на педагогических советах, собраниях, демонстрациях, студенческих вечерах и других общественных мероприятиях. В общении Тамара Михайловна оставалась всегда приветливой и демократичной, внимательной. И по-прежнему всегда была элегантна.

Однажды, на одном из студенческих «капустников» со сцены прозвучала неудачная шутка (на грани неприличия). Тамара Михайловна сразу встала и демонстративно покинула зал, выразив неприятие пошлости и плохого вкуса.

Работа и жизнь шла своим чередом. В 1993 г. умер Б.М. Белицкий. Тамара Михайловна осталась в Челябинске одна. Конечно, ей было очень тяжело – никто и никогда не заменит близкого человека, мужа и соратника. 1999–2000 учебный год был последним годом пребывания Тамары Михайловны в Челябинске, где она прожила 35 лет. Она уезжает в Тулу к родным (сестре и племянницам).

Обустроившись на новом месте, имея возможность просто отдыхать (будучи на заслуженном отдыхе), Тамара Михайловна продолжает заниматься любимым делом – ведет литературно-музыкальные передачи на Тульском радио, выходя еженедельно в эфир (как это было в Челябинске). Она создавала и новые циклы. Любимым из них был «Поэт и музыка». Туляки полюбили ее выступления, и передача просуществовала 5 лет, но впоследствии сторонники продолжения трансляций на радио Тулы не смогли их отстоять. Так бывает…

Творческий человек всегда остается художником в самом высоком смысле этого слова. Тамара Михайловна, обладая креативным мышлением, чувствовала в себе созидательные силы и желание работать. Как сказал Б. Пастернак:

«Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда.
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты вечности заложник
У времени в плену»

1956

О проснувшемся поэтическом даре Белицкая написала в автобиографической работе «О времени, о себе и о Борисе Михайловиче»: «…каким-то непостижимым образом стихи сразу стали возникать вместе с музыкой. И набралось их около 50-ти» [2, с. 170]. И конечно, эти произведения должны были дойти до слушателей! Автор вложил много сил и средств для организации концерта в Центральной городской библиотеке. Солисты Тульской филармонии с большим успехом исполнили романсы и дуэты. Были овации, поздравления с премьерой, цветы! Но это был единственный авторский концерт. Но это еще одна творческая вершина! Новый этап новой жизни – литературной!

«Творческий, просто длился недолго», – вспоминала Тамара Михайловна. В ней проснулся Писатель. И она написала свой первый детективный роман, показала его редактору одной из тульских газет Н.Н. Кириленко, одобрившей и пожелавшей ей писать и далее.

В 75 лет Тамара Михайловна посещает литературное объединение «Пегас», руководимое членом Союза писателей России М.С. Дубинским и ежемесячно показывает новые работы. Ее рассказы нравятся, они публикуются в региональных изданиях. Обрадованная таким признанием читателей, она начинает писать новые романы (овладевая компьютером и интернетом) и публикует их в Туле (за свой счет и с помощью друзей Людмилы и Юлия Гальпериных). К своему 80-летию ею было написано и издано 10 книг. Основной жанр романов (как определила сама Т.М.) – любовно-криминальный с детективным уклоном. Но и далее работа над книгами продолжалась. Т.М. Белицкая стала членом Союза писателей России (Тульское региональное отделение). Вот неполный список изданных книг Т.М. Белицкой: «Осколки», «Палочка Карояна», «Разорванные нити», «Отдых у моря. Прости», «Случай в подъезде», «Зигзаги жизни. Единожды солгав» (посвящается моим дорогим друзьям Людмиле и Юлию Гальпериным), «Прозрение», «Штрихи к портрету странствующего музыканта» (о композиторе Ю. Гальперине).

Т.М. Белицкая дарила свои книги друзьям, собратьям по перу «Пегаса». Когда ее спрашивали: «Зачем ты этим занимаешься?», она отвечала: «…мне это нравится!!! Мне нравится придумывать разные истории, смешивать быль с вымыслом, нравится работать за компьютером, нравится читать аудитории свои рассказы и держать в руках новенькую, пахнувшую типографской краской, свою книгу. Нравится осознавать, что ты еще человек мыслящий и работоспособный».

В последний год жизни Тамара Михайловна болела. 17 июля 2023 года ее не стало. Я заканчиваю свои воспоминания о Т.М. Белицкой строками стихотворения Н. Заболоцкого:

«Не позволяй душе лениться.
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь…»

1958

Всё так и было в жизни Тамары Михайловны Белицкой.

Автор выражает особую благодарность Л.М. Гальпериной за помощь в подготовке статьи.

Литература:

1. Белицкая, Т.М. Навсегда со мной / Т.М. Белицкая – Текст : непосредственный // Б.М. Белицкий в памяти друзей и учеников. – Челябинск : Челябинское высшее музыкальное училище (вуз) им. П.И. Чайковского, 2000. – 81 с.

2. Белицкая, Т.М. О времени. О себе. И Борисе Михайловиче / Т.М. Белицкая. – Текст : непосредственный // Оснач, В.П. По страницам истории. Часть II. Челябинское музыкальное училище им. П.И. Чайковского. – Пора зрелости. 1965–1967 / В.П. Оснач. – Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 156–173.

References:

1. Belitskaya, T.M. Navsegda so mnoy / T.M. Belitskaya – Tekst : neposredstvennyy // B.M. Belitskiy v pamyati druzey i uchenikov. – Chelyabinsk : Chelyabinskoe vysshee muzykal'noe uchilishche (vuz) im. P.I. Chaykovskogo, 2000. – 81 s.

2. Belitskaya, T.M. O vremeni. O sebe. I Borise Mikhayloviche / T.M. Belitskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Osnach, V.P. Po stranitsam istorii. Chast' II. Chelyabinskoe muzykal'noe uchilishche im. P.I. Chaykovskogo. – Pora zrelosti. 1965–1967 / V.P. Osnach. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – S. 156–173.

Для цитирования: Одинцов, М.А. Исторические аспекты становления исполнительского искусства певцов-кастратов в контексте музыкальной культуры эпохи барокко / М.А. Одинцов, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 72–75.

УДК 781.6

Одинцов Михаил Александрович,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство
E-mail: mlhanchick@gmail.com
Россия, г. Челябинск
Степанова Наталья Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: stepanowa@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ПЕВЦОВ-КАСТРАТОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ БАРОККО

Аннотация. *Авторы статьи анализируют исторические аспекты становления традиций «колоратурного стиля» в контексте музыкальной культуры эпохи барокко. В статье обосновывается влияние выдающихся представителей итальянской вокальной школы сопранистов периода XVII–XVIII веков на критерии искусства бельканто.*

Ключевые слова: *эпоха барокко; певец-кастрат; итальянская вокальная школа сопранистов; искусство бельканто; атрибуты «колоратурного стиля».*

Mikhail Odintsov,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art
E-mail: mlhanchick@gmail.com
Russia, Chelyabinsk
Natalia Stepanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Piano Department
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF THE PERFORMING ART OF CASTRATO SINGERS IN THE CONTEXT OF THE MUSICAL CULTURE OF THE BAROQUE ERA

Annotation. *The author of the article analyzes the historical aspects of the formation of the traditions of the «coloratura style» in the context of the musical culture of the Baroque era. The article substantiates the influence of outstanding representatives of the Italian vocal school of sopranists of the XVII–XVIII centuries on the criteria of bel canto art.*

Keywords: *Baroque era; castrato singer; Italian vocal school of sopranists; bel canto art; attributes of the «coloratura style».*

Блестящая эпоха исполнительского искусства певцов-кастратов явила миру целую плеяду выдающихся мастеров сопранового пения, таких как А. Бернакки, Дж. Бонтемпи, Дж. Гиццьелло, Г. Каффарелли, Л. Маркези, Г. Пакьяротти, К. Фаринелли, Б. Ферри и др. Формирующиеся традиции «колоратурного стиля» были прерогативой вокально-исполнительского искусства певцов-кастратов. Колоратурный стиль, неразрывно связанный с эстетикой итальянского оперного барокко, поднял певческое искусство XVII–XVIII веков на невероятную высоту. В историко-культурном становлении традиций итальянской вокальной школы сопранистов, или певцов-кастратов, важное место занимает ряд факторов. Кратко рассмотрим исторические вехи формирования в Италии колоратурного певческого стиля.

Пение певцов-кастратов преимущественно было востребовано в церкви для исполнения духовной музыки. По мнению служителей церкви,

пение, сопровождающее богослужение, должно было быть высокотесситурным, источающим трепет, свет, божественную красоту и непорочную чистоту или, как описывал в своём исследовании П. Барбье, быть «ангельским, небесным» [2, с. 21]. Голос мужчин-фальцетистов, работающих в церковном хоре, мало соответствовал этим требованиям, а у певчих-мальчиков достаточно быстро происходил естественный процесс мутации, обусловленный природой. Женщины, как известно, не имели права петь в церкви, отсюда и возникает необходимость в высоких голосах певцов-кастратов. Следует сказать, что, невзирая на строгий запрет властей на подобного рода медицинское вмешательство, кастрация получила в Италии необычайно широкое применение. Отбор кандидатов осуществлялся, как правило, в сиротских приютах, которые именовались консерваториями, среди наиболее одарённых певчих мальчиков-сирот. Известный французский музыковед П. Барбье, изучая исторические аспекты появления певцов-кастратов, отмечал, что звучание их голоса производило на слушателя совершенно ошеломляющее впечатление. Данный факт во многом и обусловил «ажиотажный спрос» в Италии на подобного рода голоса, поэтому в многодетных семьях позволялось одного из сыновей «кастрировать ради Церкви» [2, с. 24].

В результате бесчеловечного вторжения в человеческую природу, со временем гортань певца приобретала весьма специфическое строение, которое и позволяло ему сохранить первозданность высокого, полётного мальчишеского голоса. По мере взросления юноши изменялись его физиологические особенности – увеличивалась мышечная масса, объём лёгких, грудная клетка, что в значительной степени увеличивало резонаторный ресурс певца. Такая физика тела необычайно сказывалась на преумножении диапазона, силы, пластики голоса, а также способствовала бóльшей продолжительности дыхания. Всё это содействовало изменению окраски голоса, который синтезировал в себе одновременно оттенки и детского, и женского, и мужского голосов. Как упоминалось выше, исследователь истории певцов-кастратов П. Барбье, отмечал, что «голос певца-сопраниста отличался от обычного мужского голоса нежностью, гибкостью и высотой, а от обычного женского – звонкостью, мягкостью и силой, и при этом благодаря развитой мускулатуре, технике и экспрессии превосходил детский голос» [2, с. 21]. Такое сочетание исследователь назвал «гибридной глоткой» [2, с. 19].

Таким образом, пение певцов-сопранистов отличалось необычайной тембральной красотой, уникальностью и неповторимостью голоса, безупречным техническим совершенством (равноценное озвучивание всех регистров, филигранное владение кантиленой, возможность филировать звук), а также блестящим искусством импровизации. Все эти аспекты коренным образом изменили природу вокализации, придав ей «инструментальную» окраску [4, с. 26]. Так, владение головокружительной, виртуозной техникой и широким, продолжительным дыханием позволяло «вокальному инструменту» певца многократно исполнять на одном дыхании гаммообразные пассажи. Вероятно поэтому искусство певцов-кастратов, как нечто диковинное и экзотическое, зачастую рассматривалось в качестве забавы, развлечения. Так, история знает распространённую в Италии практику проведения состязаний певцов-кастратов и исполнителей-инструменталистов.

Исторические аспекты развития вокально-исполнительской культуры певцов-кастратов в Италии начала XVII века во многом обусловлены бурным развитием жанра барочной оперы. Опера эпохи барокко развивалась под девизом «Всё для красоты», поэтому для неё были характерны монументальность и пышность, роскошь и великолепие театральных костюмов и декораций, мощность и масштабность хорового и оркестрового составов. Следует отметить, что в эпоху оперного барокко все женские партии исполняли певцы-кастраты. Но самое главное – это то, что барочная опера стала источником абсолютно новой манеры пения, обусловленной главными атрибутами жанра – яркой сценичностью, драматизмом, невероятным техническим мастерством. Это было торжество виртуозности, блеска колоратуры и искусства импровизации, которое по праву считается эталонным явлением мирового певческого искусства. Однако все эти внешние атрибуты, часто становившиеся самоцелью, уводили далеко на задний план задачи музыкально-оперной драматургии и выразительно-смысловой составляющей вокального исполнительства.

Поскольку опера требовала профессиональных исполнителей, то, естественно, приоритетную позицию стал занимать вопрос подготовки певца-кастрата. Это инициировало возникновение в Италии вокальных школ (Флорентийской, Венецианской, Неаполитанской, Болонской), готовивших в консерваториях мастеров оперной сцены. Отметим, что преподавание в консерваториях осуществляли крупнейшие композиторы (Д. Мадзокки, Л. Виттори, Я. Пери, К. Монтеверди, Ф. Кавалли, Н. Порпора, П. Този, Ф. Пистокки, А. Бернакки и др.), которые знали природу вокала изнутри, поскольку сами нередко являлись прекрасными певцами. Знаменитыми учителями певцов-кастратов были также прославленные педагоги-певцы А. Бернакки, Дж. Манчини, Ф. Пистокки, Н. Порпора и др., вокальная школа которых явилась предтечей подлинного искусства бельканто. Следует отметить,

что фундаментом вокального обучения в то время была эмпирическая педагогика, в основе которой лежали методы показа и подражания, базирующиеся на принципе «пой так, как я пою». Отсюда следует, что неизменным требованием к вокальному мастеру было то, что он сам должен был быть профессиональным певцом.

Известный тенор Д. Лаури-Вольпи в одной из своих книг задаётся вопросом: «Каково же назначение школы?». Он сам же и отвечает: «Создать инструмент!» [цит. по: 1, с. 119]. Создание вокального инструмента представляет собой очень длительный, скрупулёзный и трудоёмкий процесс. Какими же были принципы, лежащие в обучении белькантному пению? П. Барбье в своём исследовании отмечает, что «сама система образования отличалась редкой основательностью: обучение длилось десять – двенадцать лет», за этот период певец овладевал «всеми тонкостями почти акробатического вокализирования» [2, с. 56]. Следует заметить, что педагоги и исполнители эпохи оперного барокко не знали термина «bel canto». Своё пение, которое получило название «фигурационное пение», или «пение с фигурами» («canto figurato»), они украшали различными пассажами, фиоритурами, импровизационной орнаментикой. Таким образом, итальянская школа «bel canto» заложила основы вокального исполнительства, осуществляя традиции с одной стороны – «культуры пения», с другой – закладывая фундаментальные основы профессионального пения. Традиции вокальной школы бельканто, передаваемые из поколения в поколение, являются универсальной категорией, имеющей принципиальное значение в вокальном мире.

Рассмотрим некоторые ключевые тенденции итальянской вокальной школы бельканто на примере педагогической деятельности Н. Порпора – педагога, подготовившего к блестящей певческой карьере таких известных певцов-кастратов, как Г. Каффарелли, К. Фаринелли, Г. Пакьяротти, Дж. Гиццьелло, А. Уберти и др.

Никола Антонио Порпора (1686–1768) относится к представителям неаполитанской вокальной школы. Будучи известным композитором и дирижёром, завоевал славу блестящего вокального педагога. Вокальную школу Н. Порпора отличала чрезвычайная педагогическая требовательность и бескомпромиссность. Именно поэтому, его часто называли «другом, учителем и... тираном учеников» [6, с. 26]. Педагог обладал необыкновенным даром проникновения в природную сущность каждого своего ученика, давая совершенно точную оценку его вокальной природе и музыкальным способностям. Руководствуясь своим видением, Н. Порпора создавал для каждого из своих учеников индивидуальные упражнения, задавая тем самым правильную траекторию их профессионального развития. Эту мысль неоднократно высказывал всемирно известный итальянский оперный певец Энрико Карузо, подчёркивая, что для каждого певца педагог должен выработать свой индивидуальный метод [6, с. 105]. Созданные Н. Порпорой вокальные упражнения целиком и полностью отражали законы певческого стиля бельканто.

Выше упоминалось, что процесс обучения был невероятно длительным и трудоёмким. Методично и продолжительно (в течение пяти и более лет), ежедневный вокально-технический тренинг подготавливал исполнителя к профессиональной деятельности оперного певца. Так, в книге К.И. Плужникова «Механика пения» подробно описывается очень показательный исторический пример скрупулёзной работы педагога с певцом-кастратом. Упорная, продолжительная работа певца (около четырёх лет) над тщательно и педантично разработанными Н. Порпорой вокальными упражнениями позволила однажды сказать ему: «Иди, сын мой, тебе больше нечему учиться: ты первый певец Италии и мира!». Он говорил правду, так как этим учеником был Гаэтано Майорано по прозвищу Каффарелли» [5, с. 5].

Будущим поколениям исполнителей Н. Порпора оставил множество вокальных упражнений и вокализов, представляющих собой инструктивный методический материал. Следует вспомнить знаменитый «Листок» старого мастера, состоящий из 16 вокальных упражнений, сыгравших большую роль в истории пения. Это был полный набор барочной орнаментики, относящийся к искусству «canto figurato», владение которым позволяло певцу легко и непринуждённо справляться с вокально-техническими трудностями. По словам певца-сопраниста П. Този, «только совершенный вокальный аппарат был способен выразить поток страстей ликующей «бравуры», скорбного и щемящего «ламенто», чувственного «аморозо» с его идеальной кантиленой и совершенной филировкой звука» [3, с. 131]. Вышеупомянутый «Листок», под названием «Элементы пения Порпоры» («Porpora's Elements of Singing»), хранится в Британской Национальной библиотеке.

Несомненно, процесс воспитания певца очень многогранен и не ограничивается лишь технической составляющей, но именно техническое совершенство «вокального инструмента» даёт исполнителю свободу и ощущение, что тебе подвластно всё. Недаром методическим достоянием школы Н. Порпора пользовались в своей педагогической практике Л. Лаблаш, Ф. Ламперти, М. Гарсиа, Дж. Манчини, Л. Маркези и др. Именно они закладывали в Италии основу вокального образования, которое способствовало невероятному расцвету искусства белькантного

пения. Отметим, что многие знаменитые певцы-кастраты по завершению своей певческой карьеры сами становились вокальными педагогами, создавая свои вокальные школы. Таким образом, феноменальное искусство певцов-кастратов принесло Италии фантастическую славу и способствовало эволюции стиля бельканто, как эталонного пения, которое легло в основу вокального образования во всём мире.

Литература:

1. Ангуладзе, Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства / Н. Ангуладзе. – Москва : Аграф, 2003. – 240 с. – Текст : непосредственный.
2. Барбье, П. История кастратов / П. Барбье ; перевод с французского Е. Рабинович. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2006. – 302 с. – Текст : непосредственный.
3. Лаури-Вольпи, Дж. Вокальные параллели / Дж. Лаури-Вольпи ; перевод с итал. Ю.Н. Ильина ; вступ. статья Ю. Барсова. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1972. – 303 с. – Текст : непосредственный.
4. Плужников, К.И. Вокальное искусство / К.И. Плужников. – Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2013. – 112 с. – Текст : непосредственный.
5. Плужников, К.И. Механика пения: принципы постановки голоса : учебное пособие для студентов консерваторий, училищ, колледжей и академий / К.И. Плужников. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2013. – 93 с. – Текст : непосредственный.
6. Ярославцева, Л.К. Зарубежные вокальные школы : учебное пособие по курсу истории вокального искусства / Л.К. Ярославцева. – Москва : ГМПИ, 1981. – 90 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Anguladze, N. Homo cantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva / N. Anguladze. – Moskva : Agraf, 2003. – 240 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Barb'e, P. Istoriya kastratov / P. Barb'e ; perevod s frantsuzskogo E. Rabinovich. – Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2006. – 302 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Lauri-Vol'pi, Dzh. Vokal'nye paralleli / Dzh. Lauri-Vol'pi ; perevod s ital. Yu.N. Il'ina ; vstup. stat'ya Yu. Barsova. – Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 1972. – 303 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Pluzhnikov, K.I. Vokal'noe iskusstvo / K.I. Pluzhnikov. – Sankt-Peterburg : Lan' ; Planeta muzyki, 2013. – 112 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Pluzhnikov, K.I. Mekhanika peniya: printsipy postanovki golosa : uchebnoe posobie dlya studentov konservatoriy, uchilishch, kolledzhey i akademiy / K.I. Pluzhnikov. – 2-e izd., ispr. – Sankt-Peterburg : Lan' ; Planeta muzyki, 2013. – 93 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Yaroslavtseva, L.K. Zarubezhnye vokal'nye shkoly : uchebnoe posobie po kursu istorii vokal'nogo iskusstva / L.K. Yaroslavtseva. – Moskva : GMPI, 1981. – 90 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Рахимова, М.В. Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в лицах (колонка живого общения). Шестое интервью – «Что, если в каждом из нас живет свой Гай Муций? Доверимся одной истории, чтобы проверить это!» / М.В. Рахимова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 76–81.

УДК 177.2

Рахимова Майя Вильевна,
кандидат философских наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: mayesta@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Ивлев Никита Николаевич,
кандидат исторических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Россия, г. Челябинск

КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ШЕСТОЕ ИНТЕРВЬЮ – «ЧТО, ЕСЛИ В КАЖДОМ ИЗ НАС ЖИВЕТ СВОЙ ГАЙ МУЦИЙ? ДОВЕРИМСЯ ОДНОЙ ИСТОРИИ, ЧТОБЫ ПРОВЕРИТЬ ЭТО!»

Аннотация. *Увлекательнейший рассказ о жизненном пути и профессиональном становлении историка кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского Никиты Николаевича Ивлева.*

Ключевые слова: *история; археология; Великая Отечественная война; театр; Рим; Лев Гумилев.*

Ведущий – Рахимова Майя Вильевна
Гость – Ивлев Никита Николаевич

Maya Rakhimova,
Candidate of Sciences in Philosophy, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Social-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines
E-mail: mayesta@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Nikita Ivlev,
Candidate of Sciences in History, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Researcher of the Department of Organization of Scientific Work and International Cooperation
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN). THE SIXTH INTERVIEW – «WHAT IF EACH OF US HAS HIS OWN GAIUS MUCIUS? SHALL WE TRUST ONE STORY TO VERIFY THIS!»

Annotation. A fascinating story about the life path and professional formation of Nikita Ivlev, the historian of the Department of social and humanitarian psychological and pedagogical disciplines of the South Ural state Institute of arts named after P. I. Tchaikovsky.

Keywords: history; archaeology; the Great Patriotic War; theatre; Rome; Lev Gumilev.

Interviewer – Maya Rakhimova
Interviewee – Ivlev Nikita Nikolaevich

М.В. Рахимова:

Приветствую тебя, ставший дорогим и близким, наш будущий читатель! Да-да, не удивляйся. Тебя еще нет с нами, но чувство единения с тобой будущим уже присутствует. Так бывает на гуманитарных кафедрах, где с удовольствием и непринужденностью переплетаются фантазия, научные факты, интуиция и вечный профессиональный поиск. Сегодня в беседу вступает историк кафедры, доцент, кандидат исторических наук Никита Николаевич Ивлев. И поверь, – это очень интересный разговор!

– Никита Николаевич, спасибо, что так уверенно и скоро откликнулись на призыв поделиться собственной историей: жизненной, профессиональной, творческой. И сразу вопрос – а почему именно «История» стала предметом интереса?

Н.Н. Ивлев:

– Интерес к истории возник еще в школе. Наверное, основной причиной стали исторические романы, которые тогда были прочитаны мною, когда история представлялась не нудной чередой непонятных дат, а захватывающими приключениями героев, а сюжет имел сходство с реальными событиями. После прочтения этих романов стало очень интересно – а как события развивались на самом деле? Эмоциональная заинтересованность – важнейший фактор пробуждения интереса.

Еще одной книгой, которая наверняка подвигла меня на дальнейшее изучение истории, стала иллюстрированная энциклопедия издательства РОСМЭН «Книга Битв», где собраны краткие исторические справки о важнейших сражениях Древнего Мира и Средневековья и, конечно же, иллюстрации к этим битвам.

Прочитанную тогда, в 5–6 классе, древнеримскую легенду, я помню до сих пор. Более того, стараюсь рассказывать эту легенду каждому первому курсу. Хочу повторить её и здесь. Мне кажется, она очень просто и понятно объясняет основные причины рождения могучих государств, а лично меня и восхитила, и поразила.

Из истории Древнего Рима. В начале VI века д.н.э. армия этрусков осадила еще маленький и никому даже в Италии не известный Рим. Во главе армии стоял царь – Порсена. Он был опытным полководцем и понимал, что римляне отважные воины и штурм крепости будет стоить ему многих сотен погибших бойцов, и поэтому решил взять город измором. Этруски построили лагерь, перекрыли все дороги и стали ждать, когда в Риме закончится продовольствие. Этруски никуда не торопились. Прошло несколько недель, и в город пришел голод... Еще немного – и ослабленные римские солдаты не смогут защищать родные стены. Страшную опасность понимали и в Риме. Лучшие мужи города собрались вместе, чтобы придумать, как спасти свою Родину. Решение пришло быстро: нужно пробраться в лагерь этрусков и убить царя. Все понимали, что задача очень сложная и, скорее всего, закончится смертью, но отправиться на подвиг ради спасения родного города хотели все. Пришлось бросать жребий, который выпал молодому человеку по имени Гай Муций. Именно ему, по воле богов, предстояло отправиться в лагерь врага и попытаться убить царя.

Ночью Гай Муций пробрался в лагерь противника, переоделся в одежды этрусского воина и отправился искать Царя. Как выглядел царь, Гай Муций не знал и решил, что будет искать богато одетого человека, которому воздают почести все проходящие мимо воины. И вот он увидел такого человека, спокойно подошел, поклонился, как и все остальные и нанес смертельный удар. Он даже не пытался бежать, ведь был окружен. Он выполнил свой долг перед родным городом. Окружавшие его этруски были поразительно спокойны и не были похожи на воинов, потерявших царя. Оказалось, что Гай Муций ошибся, он убил не того... Убитым оказался главный казначей.

Раздавленного своей ошибкой Муция привели на допрос к истинному царю. Порсена был показательно добр и участлив к пленнику, предложил поговорить, начал расспрашивать про родных, про город, про положение дел в Риме. Муций молчал. Порсене быстро надоела эта игра, и он перешел к угрозам. В шатер привели палача, принесли и весь пыточный инструмент, включая жаровню, где лежали раскаленные железные щипцы. Палач со знанием своего дела рассказал, как и чем он собирается развязать пленнику язык.

Муций побледнел еще больше, понимая, что настоящих пыток не выдержит никто. Подняв глаза на царя, он произнес, что готов ответить на все вопросы. Окруженный телохранителями Порсена довольно улыбнулся: «Испугался мальчишка, сломался!»

Муцию развязали руки и предложили начать рассказ о положении дел в городе, о вооруженных силах, о запасах продовольствия. Муций встал, подошел к жаровне, положил на раскаленные угли правую руку и начал говорить. Спокойным голосом он утверждал, что в Риме все хорошо, амбары полны зерна, колодцы полны свежей воды, римляне сыты и довольны, есть только одна маленькая неприятность – скучно... Скучно сидеть за стенами и поэтому лучшие воины Рима решили убить царя этрусков Порсену. Пока он все это говорил, рука была в огне! А Муций продолжал. Желающих убить Порсену было очень много и пришлось бросать жребий, чтобы решить, кто будет первым! И жребий выпал ему, самому слабому из всех римских воинов. А рука оставалась в огне! Все остальные солда-

ты Рима намного сильнее, умнее и опытнее его – Гая Муция – и они поклялись перед богами убить царя этрусков, и следующий римлянин не промахнется и не ошибется.

По взмаху царской руки солдаты оттащили юношу от жаровни, лекари обработали ожоги. А сам Порсена, пораженный стойкостью духа молодого римлянина, принял решение отпустить его домой.

На следующее утро Порсена отдал приказ своей армии снять осаду и возвращаться домой. Он понял, что сломить дух римлян ему не удастся и с этими людьми лучше дружить, чем воевать.

На этой легенде и на десятках подобных ей древние римляне воспитывали своих детей, и из них вырастали граждане, которые превратили маленький городок на берегах Тибра в мировую империю. Но если вы вспомните самый известный лозунг поздней Римской империи, вам станет понятна и одна из важнейших причин её гибели. Если не вспомнили, то подскажу: «Хлеба и зрелищ!» – это все, чего требовал римский плебс на закате своей истории… Эти люди не могли сохранить наследие своих великих предков. Они были способны только потреблять и не были готовы жертвовать ничем, тем более своим комфортом.

Вот такие легенды и параллели и увлекли меня, заставили вдумчиво и внимательно изучать историю.

М.В. Рахимова:

– О, как же не хочется Вас прерывать! Живые картины, полные ужаса, трепета и правды, благодаря Вашему рассказу вырастают передо мной как слушателем: вот юный Гай с «огненной» рукой, рядом удивленный, замерший в уважении Порсен. Не хочется прерывать, но надо! Так как следующий вопрос, а скорее даже несколько вопросов томятся в ожидании и предвкушении. Скажите, пожалуйста, какие яркие моменты в процессе получения образования Вам запомнились? Как преподавалась История? Есть ли современным нам чему поучиться у советской школы образования, если есть представления о ней, конечно?

Н.Н. Ивлев:

– Начну с конца, с заключительных вопросов, так как ответ на них будет довольно коротким.

Я «ребенок перестройки». Родившись в 1985 и отправившись в школу в 1992 году, застал уже уходящую систему советского образования. Честно говоря, с трудом вспоминаю школьные годы, а про высшее образование в этом аспекте и говорить не приходится.

В Челябинский государственный педагогический университет я поступил в 2001 году. Преподаватели старой школы, конечно, нас учили, но советской системы образования я не застал: ни октябренком, ни пионером я не был.

Если вспоминать студенческие годы, то сам процесс обучения не оставил сильных и ярких воспоминаний. Лекции, семинары – студенческая обыденность, хотя, конечно, если начать вспоминать и поставить целью детально описать студенческие годы и вспомнить каждого преподавателя, то можно будет написать не одну страницу.

Мои самые яркие воспоминания сохранились от педагогической практики и практики Института дополнительных творческих профессий. Была, а наверное, и сейчас существует, система, при которой каждый студент первого курса педуниверситета должен был выбрать себе дополнительную образовательную программу. Так случилось, что оказался я в археологической лаборатории Николая Борисовича Виноградова. Именно летние археологические экспедиции затмили собой в памяти учебу и всю остальную студенческую жизнь. Археологией я занимался четыре года.

Археология на уровне студенческой лаборатории – это, прежде всего, работа в полевых экспедициях, когда «эффективность» исследовательской работы – это не только сотни осколков керамики, десятки бронзовых изделий, отдельные элементы жилищных конструкций, но и сотни кубометров извлеченного и перенесенного грунта и, конечно, генеральная зачистка «под материк». Из серии «кто не был, то не поймет».

Раскопки проходили на юге Челябинской области. Первый год – могильный комплекс «Песчанка» в Карталинском районе, далее – поселение на берегу реки Гумбейка в Нагайбакском районе.

Именно археологии посвящены были мои первые студенческие научные изыскания: первая научно-практическая конференция, статья, которая позже легла в основу курсовой работы «Внутрижилищные конструкции эпохи поздней бронзы на Южном Урале». Много времени было посвящено изучению отчетов предыдущих экспедиций, вычерчивал и перерисовывал, а бывало, и составлял по словесному описанию схемы жилищ эпохи бронзы.

В силу определенных обстоятельств на пятом курсе мне пришлось расстаться с археологией и кардинально поменять направление исследований. На итоговой педагогической практике я познакомился с Галиной Константиновной Павленко.

Галина Константиновна – личность легендарная! Известный в Челябинской области специалист по Великой Отечественной войне. И свою выпускную квалификационную работу (диплом) по историографии Сталинградской битвы я писал под ее руководством. После

успешной защиты получил рекомендации для поступления в аспирантуру и направление от Галины Константиновны доктору наук, профессору Палецких Надежде Петровне, под четким и чутким руководством которой я подготовил и защитил кандидатскую диссертацию по истории экономики СССР в годы Великой Отечественной войны.

Одновременно с обучением в аспирантуре, в 2007 году, я нашел и первую педагогическую работу, все прошлые были совершенно непрофильными – охранник, разнорабочий… И эта самая первая педагогическая работа, которая воспринималась как совершенно временная, стала постоянной и родной!

Началось всё в далеком 2007 году. Проходил я мимо педуниверситета и решил заглянуть на родной исторический факультет. Заглянул и в коридоре встретил однокурсницу, разговорились. Оказалось, что из Челябинского художественного училища увольняется преподаватель, который вел практически весь социально-гуманитарный цикл, и есть возможность устроиться на работу. Договорились о собеседовании. Пришли. В Художественном училище я никогда раньше не был. Заведующей учебной частью тогда работала Воробьева Лариса Георгиевна, Холодова Ольга Михайловна ей помогала, а директором – Селиверстов Сергей Владимирович. Нас, молодых и совершенно неопытных, приняли на работу, платили сущие копейки, но для меня всё это было впервые, временное и вообще я только поступил в аспирантуру, приступил к диссертации, подрабатывал на стройке и всякие «денежные мелочи» сильно не расстраивали.

Отдельная история связана с рабочим кабинетом. За 15 лет работы с художниками у меня были два кабинета, и оба на первом этаже. Других учебных аудиторий на первом этаже ФИИ нет. Первый кабинет не был как таковым учебным. Это был музей Челябинского художественного училища, картин было немного – все они были размещены в коридорах факультета, зато в музее экспонировалась довольно обширная коллекция отделения декоративно-прикладного искусства: керамика, резьба по дереву, небольшие скульптурные композиции. Естественно, никакой техники в музее не было, только старая доска и несколько карт по истории России. Самое неприятное – это бетонный пол, и зимой было безумно холодно. После жалоб и просьб было решено купить и расстелить в музее ковры, чтобы не стыли ноги. Постарайтесь представить эту картину: студенты и преподаватель в куртках, под ногами ковры, вдоль стен витрины с деревянными резными шкатулками, ковшами, большими керамическими вазами. Атмосфера впечатляющая!

Позже, когда произошло слияние музыкального института, художественного училища и колледжа культуры, музей ликвидировали, а на его месте открыли мастерскую живописи. Одновременно с ликвидацией музея было реконструировано помещение склада, так и возник кабинет под номером 102, где я продолжаю работать вот уже более 17 лет.

М.В. Рахимова:

– А ведь много приключений за Вашими плечами получается, Никита Николаевич! И многое попробовали в профессии. А что касается института, то он вообще «рос» на Ваших глазах, менялся, модернизировался, крепчал. Давайте чуть сменим вектор и с разговора о профессии перейдем на разговор об увлечениях, отдыхе и удовольствиях. Вы любите кино? Или театр больше?

Н.Н. Ивлев:

– Если выбирать театр или кино, то выберу театр. Назвать себя «кинолюбом» вообще не могу. Когда получается, а это бывает крайне редко, что-то смотрю, бывает семья в кинотеатр «заставит» сходить, но преимущественно на детские фильмы.

С театром отношения давние и очень теплые. В студенческие годы мне довелось около полутора лет поработать охранником в Челябинском театре драмы им. Наума Орлова. Три смены в неделю – это означает три спектакля в неделю. В кратчайшие сроки я пересмотрел весь репертуар Тетра драмы и не по одному разу. Бывало, что получалось посмотреть и гастрольные спектакли со столичными звездами. На сцене видел Маковецкого, он играл городничего в «Ревизоре». Своей работой на сцене он впечатлил и запомнился. Все остальные, что приезжали в Челябинск, выглядели крайне «бледно» и «невнятно». Осталось неприятное ощущение, что по-настоящему выкладываться на провинциальную публику они просто не желали. Очень часто ходили во все наши театры с супругой, а потом появились дети и найти свободный вечер для культурной программы стало практически невозможным.

М.В. Рахимова:

– А книги? Есть любимый автор?

Н.Н. Ивлев:

– Что касается книг. Читать люблю. К сожалению, сейчас времени катастрофически не хватает… В школьные и студенческие годы долгое время увлекался «фэнтези». Не один раз перечитывал знаменитую трилогию Толкиена и тогда, казалось, мог пересказать её всю с любого места. Наши отечественные мастера исторической и магической фэнтези – Перумов, Семенов, Никитин – перечитаны по несколько раз. Однажды летом на даче наткнулся на книгу Ефремова «Лезвие бритвы». Нашел время, прочитал с большим удовольствием. Если говорить о науч-

ной литературе, то огромное значение для меня имеет творчество Л.Н. Гумилева. Постарался собрать все его книги. «Древняя Русь и Великая степь» перечитана не один раз. Кстати, Николай Гумилев – отец Льва Гумилева – мой любимый поэт.

М.В. Рахимова:

– Никита Николаевич, скажите, пожалуйста, работа со студентами в рамках СНИЛ, какая она? Как реагируют студенты на такой вид творчества?

Н.Н. Ивлев:

– Научно-исследовательская студенческая лаборатория «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» была создана в 2018 году на факультете изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского для сохранения и развития исторической памяти о Великой Отечественной войне. Одной из причин создания СНИЛ послужил опрос студентов: что они знают о Бессмертном полке, о своих дедах и прадедах, бабушках и прабабушках, сражавшихся на фронтах Великой Отечественной и работавших в тылу. И оказалось, что о движении и о торжественных шествиях в День Победы все слышали, многие видели на телеэкранах, некоторые участвовали, но почти никто точно не знает историю своей семьи с начала XX в., не знает её вклада в Победу. Имена героев известны, но в чем их подвиг, что они сделали, остается тайной для молодых поколений.

Почему именно тема Великой Отечественной? Трагедия войны и великая Победа – это одна из тех бесспорных скреп, что способствует сплочению и объединению нашего народа. Для сохранения и развития нашей цивилизации необходимо защищать и отстаивать как свое место в мире, так и историческую память, и историческую идентичность. А сделать это без возвращения воспитательной функции в образование невозможно.

Формирование своей истории как истории Величия, Подвига и Героизма, а не мрака, темноты и бесчисленных ошибок – верный путь к обозначенной цели. Великая Отечественная война породила множество героев и примеров самоотверженности и жертвенности, стойкости духа и героизма. Сохранение памяти о них – важнейшая задача современной российской системы образования.

Стоит отметить, что перед исследователями стоит сложная задача – постараться изучить военную судьбу, жизнь на войне, подвиг и будни каждого подразделения, каждого солдата. Чтобы мы, наследники Великой Победы, могли сказать, что в истории той Великой войны не осталось больше белых пятен. Что о каждом герое, как выжившем, так и погибшем, написана история и память его сохранена, как в его семье, так и в его стране. И это не просто наука или образование – это основа существование государства и общества в будущем. Это одно из лекарств от расколов и раздробленности, гражданских войн, ведь только они могут сокрушить и уничтожить нашу страну.

Поэтому историю и преподавание истории необходимо рассматривать как элемент национальной политики по обеспечению государственной безопасности. И здесь особое значение приобретает подготовка творческих деятелей и творческих работников, которые через сферу искусства формируют ценностные коды, принятые в обществе и государстве. Творческие вузы как раз и занимаются подготовкой таких специалистов: художников, музыкантов, актеров, режиссеров. Они – будущая творческая элита нашего государства, и то, как они относятся к истории своей страны, как воспринимают ценностные коды, не является их личным делом. И особое место в формировании сознания занимает изучение истории страны через историю своей семьи.

В 2021 году в СНИЛ возникло новое направление исследовательской работы – «История семьи в истории страны. Россия в XX веке».

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

Итогом кропотливой работы студентов являются научно-исследовательские статьи по истории своих семей, участие во всероссийских научно-практических конференциях, публикации в научных сборниках. Самым важным итогом, к которому должен постараться прийти каждый участник проекта, – это новое ощущение себя как части великой страны и новое знание об истории своей семьи и её вкладе в развитие нашей цивилизации.

В качестве примера реализации этой цели хочу привести фрагмент беседы с одним из участников проекта.

В начале работы будущий автор исследовательского проекта пишет: «Здравствуйте, Никита Николаевич! Можно ли писать не про своего

родственника, а про свободно выбранную историческую личность? То, что я узнала о своих предках – это очень мало для написания полноценной статьи… Могу ли я воспользоваться материалами, взятыми с сайта “История народа”?».

Через год кропотливой работы мы получили следующий результат: «Никита Николаевич! Летом родители поедут в Казахстан, фото там возьмут. Будет крутая работа! Спасибо Вам, что так заинтересовали меня исследованием моей семьи. Благодаря Вам я многое узнала и о своих корнях, и истории вообще!»

Еще один отзыв участника проекта: «Благодаря проделанной работе я узнала про новых героев моей семьи, про которых до двадцати лет я и не знала вовсе. К плюсам могу отнести еще и то, что изучила большое количество информации о войне, важных событиях, прониклась историей того времени. Нельзя быть патриотом, не зная, как берегли и защищали Родину наши деды и прадеды. Я полностью согласна со словами, что «история государства – это история каждой семьи», поэтому ее важно знать и помнить!».

Всего за годы существования проекта его участниками стали более 60 студентов, и это только те, которые смогли успешно выполнить все заявленные условия, а если считать всех, кто пытался, но не смог дойти до финала по разным обстоятельствам, то цифру 60 можно смело увеличить вдвое.

Работа в СНИЛ отнимает огромное количество времени, иногда хочется вернуться к куда более спокойной и размеренной работе… Но когда видишь, какие удивительные истории скрываются в прошлом наших семей, когда видишь действительный интерес в глазах студентов, работа вдохновляет! Вдохновляют результаты проделанной работы и перспективы дальнейших открытий!

М.В. Рахимова:

– Никита Николаевич, как я уже сказала ранее, беседовать с Вами – сплошное удовольствие! Вы очень искренне и доверительно делитесь своим жизненным и профессиональным опытом, и, что не менее важно, – глубоко погружаете в исторические колодцы прошлого, умело водите по заковыристым лабиринтам исторических событий. Потому от всего сердца надеюсь на продолжение, ведь исторические хроники целого государства, равно как и отдельной судьбы, сложно пересказать в одной беседе. Спасибо Вам, Никита Николаевич, и до встречи!

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Елисеева, А.С. Традиционные наигрыши на гармони-хромке с. Тютняры Аргаяшского района Челябинской области / А.С. Елисеева, О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 82–88.

УДК 781.7

Елисеева Александра Сергеевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по направлению 53.03.04 Искусство народного пения
E-mail: sasha.folk00@mail.ru
Россия, г. Челябинск;
МБОУ ДО «Нижнесортымская детская школа искусств», преподаватель
Россия, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра,
Сургутский район, с.п. Нижнесортымский
Юровская Ольга Леонидовна,
кандидат искусствоведения;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры народного пения
E-mail: oyurovskaya@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ТРАДИЦИОННЫЕ НАИГРЫШИ НА ГАРМОНИ-ХРОМКЕ С. ТЮТНЯРЫ АРГАЯШСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. *Статья посвящена одной из локальных народных традиций Южного Урала – музыкально-инструментальной культуре тютняр. В работе представлены результаты фольклорной экспедиции 2018 года, осуществленной одним из авторов в село Тютняры Аргаяшского района Челябинской области. Характеризуется индивидуальный стиль одного из мастеров игры на хроматической гармони, выраженный в особенностях мелодико-гармонических оборотов, мелизматики, фактуры и исполнительских приемов.*

Ключевые слова: *локальная традиция; традиционная музыкально-инструментальная культура Южного Урала; наигрыши на гармони; исполнительский стиль.*

Alexandra Eliseeva,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Direction 53.03.04 The Art of Folk Singing;
E-mail: sasha.folk00@mail.ru
Russia, Chelyabinsk;
Nizhnesortym Children's Art School, Teacher
Russia, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra,
Surgut District, Nizhnesortymsky
Olga Yurovskaya,
Ph.D. in History of Arts;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of National Singing
E-mail: oyurovskaya@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

TRADITIONAL HARMONICA CHROMIUM GAME S. TYUTNYARY ARGAYASH DISTRICT CHELYABINSK REGION

Annotation. *The article is devoted to one of the local folk traditions of the Southern Urals – the musical and instrumental culture of Tyutnyar. The work presents the results of the folklore expedition of 2018, carried out by one of the authors to the village of Tyutnyary, Argayash district, Chelyabinsk region. The individual style of one of the*

masters of the game on chromatic harmony is characterized, expressed in the features of melodic-harmonic turns, melismatics, texture and performing techniques.

Keywords*: local tradition; traditional musical and instrumental culture of the Southern Urals; playing harmonies; performing style.*

Одним из актуальных направлений современного отечественного этномузыкознания является исследование народно-инструментального исполнительства. Каждая локальная традиционная инструментальная культура, коренящаяся в глубинах разных регионов России, имеет свою многовековую историю развития, демонстрируя высочайшие нравственные и эстетические достоинства, профессионализм, оригинальный исполнительский стиль и яркие творческие индивидуальности. В этой богатой стилевой палитре фольклорного исполнительства Южного Урала выделяется культура села Тютняры Аргаяшского района Челябинской области. «Феномен Тютняр конца XIX и начала XX веков не дает покоя исследователям. Именно тогда в селе насчитывалось около 30 тысяч жителей. Для сравнения: сейчас в Аргаяшском районе проживает чуть более 42 тысяч человек. По всей России славились тютнярские пимокаты, ткачи, хлебопеки», – так начинает свою книгу уральский музыкант и собиратель А.И. Морозов [9]. Данную публикацию исследователь посвятил легендам и преданиям села, пытаясь запечатлеть своеобразный местный говор.

Тютняры – так называют группу сёл Аргаяшского района, расположенных вокруг озёр Большие и Малые Ирдяги: Кузнецкое, Беспаловка, Губернское и Смолино. На карте мы не сможем найти названия такого населённого пункта, поскольку официальное территориальное название этих сёл – «Кузнецкое сельское поселение», жители сами именуют его Тютнярами. Название «Тютняры» берет свое начало от реки Тютьнярь, протекающей в Пензенской области, с берегов которой были переселены крестьяне на Урал. Местные краеведы, а также ученые-фольклористы и историки придерживаются различных версий заселения этих территорий. Л.Г. Ованесян в своем исследовании также выдвигает ряд версий на этот счет [10, с. 28–29]. Первая версия основана на воспоминаниях местных жителей. Одни авторы-краеведы, настаивают на том, что переселение проходило в 1760-е годы, другие обозначают время приезда саратовских крестьян 1785 годом. Второй версии придерживаются большинство исследователей данной местности и опираются они на документ «Купчую крепость» о продаже целого селения заводчику в третьем поколении Н.Н. Демидову недвижимого имения князя М.И. Долгорукова, «Саратовского наместничества в Кузнецкой округе села Дмитриевское, Тютнярь тож» [10, с. 28–29]. Согласно документу, сделка состоялась в марте 1784 года. Таким образом, как описывает в своей летописи местный краевед Н.Ф. Глухов, зимой 1785 года на уральские территории было переселено со своим имуществом 658 мужчин и 679 женщин [10, с. 29].

Миронова Татьяна Александровна – местный краевед – в своей статье говорит о возможной версии заселения вначале кержаков-старообрядцев, прибывших на Южный Урал вследствие реформы Никона [7]. Они также внесли специфические черты в характер местного быта. Так или иначе, тютнярцы до сих пор обладают своеобразным характером: с одной стороны они осторожны и недоверчивы, а с другой – очень выносливы, привыкли противостоять всем условиям жизни, сохранять «бойкий нрав» [там же]. Также исследователь в своей работе упоминает не один десяток фамилий знатных гармонистов разных лет, которые мастерски играли на гармошках [7, с. 68–69]. Фольклорная гармошечная традиция села Тютняры Аргаяшского района Челябинской области в свое время поражала своим расцветом и необычайной пышностью. В памяти местных жителей остались имена гармонистов, радовавших слушателей своей игрой. И в былые времена можно было насчитать порядка пятидесяти имен знатных исполнителей.

История села, а также особенности инструментальной и хореографической традиции стали интересовать многих исследователей Челябинской области, начиная с 1976 года. Первопроходцем в этой области, открывшим замечательную самобытную традицию села, был В.Л. Хоменко. В результате экспедиции, осуществленной В.Л. Хоменко совместно со студентами ЧГИК, был выпущен в свет сборник методических рекомендаций «Народные песни, наигрыши, танцы Челябинской области» [11].

Последователями В.Л. Хоменко были известные ученые, краеведы, студенты различных учебных заведений. В их числе – участники ансамбля «Челяба» (1997–2010 гг., под руководством Л.Г. Ованесян). В 2011 году Л.Г. Ованесян была защищена диссертация «Тютнярские частушки как словесно-музыкальный феномен» [10]. В результате экспедиционной работы по Челябинской области Н.Э. Мартыновой (кафедра музыкальной фольклористики ЧГАКиИ) был опубликован репертуарный сборник «Народная традиционная хореография Южного Урала» [5]. В своих работах авторы уделяют внимание одному из компонентов инструментально-вокально-хореографического процесса. Л.Г. Ованесян рассматривает жанр частушки с точки

зрения конструктивных, метро-ритмических особенностей музыки и народного стиха, а также гармонизации напева. Автором проанализированы многочисленные наигрыши различных исполнителей. При этом отмечены лишь некоторые особенности игры и импровизационные приемы местных гармонистов. Тем не менее, автор подчеркивает, что каждый из гармонистов имеет свой особенный и узнаваемый стиль игры [10, с. 156]. В работе Н.Э. Мартыновой «Народная традиционная хореография Южного Урала» мы сможем найти расшифровки основных наигрышей, сопровождающих «Тютнярскую кадриль». Но анализу, систематическому изучению они не подвергаются, поскольку автор фокусирует свое внимание на освещении особенностей хореографии данного села [5, с. 8].

Таким образом, индивидуальный исполнительский стиль местных гармонистов, столь необычный и завораживающий слушателя, в ранних исследовательских работах оказался малоизучен. Данное обстоятельство послужило импульсом для дальнейшего исследования самобытной культуры села Тютняры. В попытке исследования индивидуальной манеры игры на гармони были выдвинуты следующие задачи: видео- и аудиозапись наигрышей местных гармонистов; нотная расшифровка всех зафиксированных вариантов исполнения каждого образца; выявление особенностей исполнительского стиля с целью дальнейшего воспроизведения игры данного мастера другими исполнителями (учениками) для сохранения традиции.

В ходе фольклорной экспедиции 2018 года были сделаны записи музыкального и этнографического материала от следующих жителей села:

1) Тарасова Владимира Сергеевича (1940 г.р.), Тарасовой Ирины Федоровны (1947 г.р.);

2) Мироновой Татьяны Александровны (1957 г.р.)

Яркой, самобытной игрой на гармони-хромке выделяется Тарасов Владимир Сергеевич. От него нам посчастливилось записать 8 наигрышей, сопровождающих *Тютнярскую кадриль*. Со слов местных жителей, гармонист является мастером исполнения *«Подгорной».* Именно этот наигрыш виртуозен и неподражаем в его исполнении. Также от него были записан наигрыши *«Улошная»* с частушками (на гармони) и *«Подгорная»* (на балалайке). Особенно ценным экспедиционным приобретением является наигрыш к десятой фигуре кадрили (*«Краковяк»*), который в ранних работах музыкантов, названных выше, в контексте данной кадрили не был зафиксирован.

Владимир Сергеевич Тарасов (1940 г.р.), являющийся коренным жителем села, на балалайке и гармони русского строя научился играть сам. Обладая хорошей музыкальной памятью и слухом, смог перенять игру известных в селе гармонистов: Виктора Ивановича Королькова, Виктора Ивановича Лежнева. Ранее все гармонисты играли на гармошках русского строя, но со временем гармони-хромки вытеснили старую модель. А гармонисты, приспосабливая запомнившееся звучание на новый строй, обрели необычные приемы игры, имитирующие звучание гармони русского строя. Следует пояснить, что в игре на исконной русской гармони существовала одна особенность – одна и та же кнопка на разжим и сжим мехов издавала разные звуки. Новая же модель – гармонь-хромка – отличалась тем, что высота звука не менялась при движении меха, что значительно упрощало освоение этого инструмента.

Между тем, игра В.С. Тарасова имеет свои особенные черты, свой исполнительский стиль, так называемый «музыкальный диалект». Следует отметить, что в этномузыкознании термин «музыкальный диалект» применяется по отношению к распространению *песенных типов* и их территориальным особенностям [2, с. 19]. Понятие исполнительского стиля мы можем найти в работах известных музыковедов-фольклористов, начиная с XIX века. Как отмечает М.К. Михайлов, стиль предстаёт как «симбиоз постоянного и нового, некий инвариант, который каждый раз возрождается в новом вариантном обличье» [8, с. 183]. В.М. Щуров, посвятивший проблеме стиля в фольклоре целое исследование («Стилевые основы русской народной музыки»), определяет стиль как «комплекс таких черт, примет и признаков, которые являются типичными либо для определенного жанра, либо для группы жанров, возникших в ту или иную историческую эпоху, либо для местной традиции народного музицирования». «Стилевые показатели относительно стабильны, вместе с тем они изменяются во времени. И со временем стилевые черты кристаллизуются и становятся чётче». Черты стиля и приёмы исполнения в определённых условиях бытования Щуров называет «местной стилистикой» [13, с. 25]. Нашей задачей является найти то «типическое» или те постоянные инварианты, которые мастер использует неоднократно в своем исполнении, что отличает его игру [6, с. 178]. Отметим, что наряду с А.М. Мехнецовым, понятия «постоянного» и «изменяющегося» в фольклорной традиции рассматривает в своей работе А.А. Банин [1, с. 105].

Итак, в целях выявления особенностей местного исполнительского стиля были проанализированы следующие наигрыши В.С. Тарасова на гармони-хромке (тональность B-dur): *«Поулочная»,* наигрыш к *«Первой фигуре»,* наигрыш ко *«Второй фигуре», «Сербиянка», «Подгорная», «Барыня», «Краковяк»,* наигрыш на балалайке *«Подгорная».* В процессе анализа записанного и

расшифрованного музыкального материала нами были отмечены следующие закономерности, характеризующие музыкальный исполнительский стиль гармониста В.С. Тарасова.

1. ***Устойчивые музыкальные обороты:***



Пример 1 – Тютнярская кадриль, фигура первая, такт 3 [3]



Пример 2 – Тютнярская кадриль, фигура вторая, такт 2 [3]



Пример 3 – Тютнярская кадриль, фигура третья «Сербиянка», такт 16 [3]



Пример 4 – Тютнярская кадриль, фигура четвертая «Подгорная», такт 4 [3]



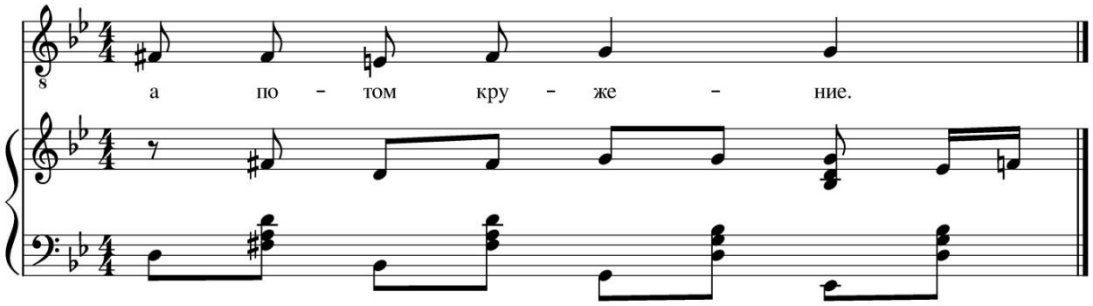
Пример 5 – «Краковяк», такт 2 [3]



Пример 6 – «Барыня», такт 1 [3]



Пример 7 – «Подгорная», такт 1 [3]

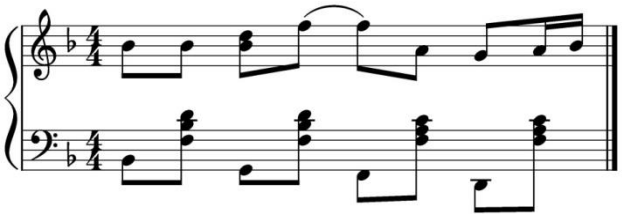


Пример 8 – Тютнярская кадриль, фигура третья «Сербиянка», такт 10 [3]

2. ***Обыгрывание звуков трезвучия:***



Пример 9 – Тютнярская кадриль, фигура первая, такт 5 [3]



Пример 10 – «Подгорная», такт 9 [3]

3. ***Мелизмы и украшения:***



Пример 11 – «Краковяк», такт 5 [3]



Пример 12 – Тютнярская кадриль, фигура вторая, такт 3 [3]

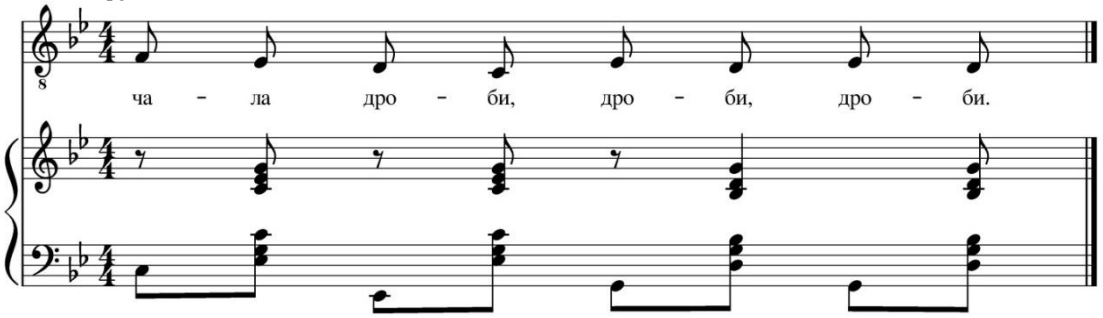


Пример 13 – «Подгорная», затакт [3]



Пример 14 – Тютнярская кадриль, фигура третья «Сербиянка», такт 13 [3]

4. ***Изменения в аккомпанементе левой руки, когда исполнитель сам исполняет частушку и сам аккомпанирует себе:***



Пример 15 – «Сербиянка», такт 9 [3]



Пример 16 – «Подгорная», такт 13 [3]

5. ***Особенности приемов игры.***

Ведение меха: смена меха произвольная, производится после небольших, недлинных фраз. Систематичности в смене меха не наблюдается. Также смена меха может приходиться и на середину фразы.

Динамика: динамические оттенки отсутствуют. Ровный, динамически не меняющийся звук.

Темпы: темповых изменений внутри наигрышей нет. Темп чётко выдерживается в каждой фигуре. Во всех наигрышах темп довольно быстрый, скорый, оживлённый.

Фактура: гомофонно-гармоническая.

Таким образом, в результате анализа записанных и расшифрованных образцов инструментальной музыки в исполнении В.С. Тарасова мы смогли заметить ряд приемов, характеризующих оригинальную манеру игры этого гармониста. Однако для выявления более полной стилевой картины традиционной инструментальной культуры данного села необходимо провести сравнительный анализ нескольких исполнительских стилей разных гармонистов исследуемого населенного пункта. Это позволит выявить не только индивидуальные стилевые качества, но и типовые черты, характеризующие данную локальную, еще мало изученную инструментальную традицию.



Тарасов Владимир Сергеевич, 1940 г. р., Тарасова Ирина Фёдоровна, 1947 г. р.

Литература:

1. Банин, А.А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции / А.А. Банин. – Текст : непосредственный // Музыкальная фольклористика. – Москва, 1986. – Выпуск 3. – С. 105–176.

2. Гошовский, В.Л. У истоков народной музыки славян / В.Л. Гошовский. – Москва : Советский композитор, 1971. – 316 с. – Текст : непосредственный.

3. Елисеева, А.С. В круговую...: традиционные наигрыши на гармони-хромке с. Тютняры Аргаяшского района Челябинской области : материалы фольклорно-этнографических экспедиций 2018–2020 гг. : [рукопись] / А.С. Елисеева. – Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, 2023. – 30 с. – Текст : непосредственный.

4. Елисеева, А.С. Применение экспедиционных материалов в работе с детским фольклорным ансамблем / А.С. Елисеева. – Текст : непосредственный // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства : материалы VII Всероссийской научно-практической конференции 25–26 октября 2021 г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут : Югра-Принт, 2021. – С. 121–126.

5. Мартынова, Н.Э. Народная традиционная хореография Южного Урала (на материале Челябинской области) : репертуарный сборник по дисциплине «Народный танец» для студентов, обучающихся по направлению подготовки 071500 Народная художественная культура / Н.Э. Мартынова. – Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2013. – 88 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.

6. Мехнецов, А.М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры / А.М. Мехнецов. – Текст : непосредственный // Музыка устной традиции : материалы международных научных конференций памяти А.В. Рудневой, Москва, 10–12 марта 1998 года / Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского ; науч. ред. Н.Н. Гилярова, сост.: В.М. Щуров, Н.Н. Гилярова. – Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. – С. 178–183.

7. Миронова, Т.А. Потерянная река. Ч. III. Кто мы и откуда? / Т.А. Миронова. – Текст электронный // Мы любим Кузнецкий СДК : [сайт]. – 2020. – 20 июня. – URL : https://vk.com/@kuzneckiysdk-t-a-mironova-poteryannaya-reka4 (дата обращения: 12.01.2024).

8. Михайлов, М.К. Стиль в музыке / М.К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с. – Текст : непосредственный.

9. Морозов, А.И. Легенды и были села Тютняры : исторический экскурс села, очерки о знаменитых тютнярцах, картинки быта, раритеты народной культуры, песни, частушки, наигрыши тютнярцев / А.И. Морозов. – Челябинск : Книга, 2007. – 143 с. – Текст : непосредственный.

10. Ованесян, Л.Г. Тютнярские частушки как словесно-музыкальный феномен : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ованесян Лариса Геннадьевна ; Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2011. – 219 с. : ил. – Текст : непосредственный.

11. Хоменко, В.Л. Народные песни и наигрыши, танцы Челябинской области : методические рекомендации / В.Л. Хоменко. – Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 1981. – 62 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.

12. Шувалов, Н.И. От Парижа до Берлина по карте Челябинской области : топонимический словарь / Н.И. Шувалов. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1989. – 158 с. – Текст : непосредственный.

13. Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – Москва : Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Banin, A.A. Ocherk istorii izucheniya russkoy instrumental'no-muzykal'noy kul'tury bespis'mennoy traditsii / A.A. Banin. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya fol'kloristika. – Moskva, 1986. – Vypusk 3. – S. 105–176.

2. Goshovskiy, V.L. U istokov narodnoy muzyki slavyan / V.L. Goshovskiy. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1971. – 316 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Eliseeva, A.S. V krugovuyu...: traditsionnye naigryshi na garmoni-khromke s. Tyutnyary Argayashskogo rayona Chelyabinskoy oblasti : materialy fol'klorno-etnograficheskikh ekspeditsiy 2018–2020 gg. : [rukopis'] / A.S. Eliseeva. – Khanty-Mansiyskiy avtonomnyy okrug – Yugra, 2023. – 30 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Eliseeva, A.S. Primenenie ekspeditsionnykh materialov v rabote s detskim fol'klornym ansamblem / A.S. Eliseeva. – Tekst : neposredstvennyy // Teoreticheskie i prakticheskie aspekty obrazovaniya v sfere kul'tury i iskusstva : materialy VII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 25–26 oktyabrya 2021 g. / Surgutskiy muzykal'nyy kolledzh. – Surgut : Yugra-Print, 2021. – S. 121–126.

5. Martynova, N.E. Narodnaya traditsionnaya khoreografiya Yuzhnogo Urala (na materiale Chelyabinskoy oblasti) : repertuarnyy sbornik po distsipline «Narodnyy tanets» dlya studentov, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 071500 Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura / N.E. Martynova. – Chelyabinsk : Chelyabinskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2013. – 88 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

6. Mekhnetsov, A.M. Fol'klornyy tekst v strukture yavleniy narodnoy traditsionnoy kul'tury / A.M. Mekhnetsov. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka ustnoy traditsii : materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsiy pamyati A.V. Rudnevoy, Moskva, 10–12 marta 1998 goda / Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo ; nauch. red. N.N. Gilyarova, sost.: V.M. Shchurov, N.N. Gilyarova. – Moskva : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, 1999. – S. 178–183.

7. Mironova, T.A. Poteryannaya reka. Ch. III. Kto my i otkuda? / T.A. Mironova. – Tekst elektronnyy // My lyubim Kuznetskiy SDK : [sayt]. – 2020. – 20 iyunya. – URL : https://vk.com/@kuzneckiysdk-t-a-mironova-poteryannaya-reka4 (data obrashcheniya: 12.01.2024).

8. Mikhaylov, M.K. Stil' v muzyke / M.K. Mikhaylov. – Leningrad : Muzyka, 1981. – 264 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Morozov, A.I. Legendy i byli sela Tyutnyary : istoricheskiy ekskurs sela, ocherki o znamenitykh tyutnyartsakh, kartinki byta, raritety narodnoy kul'tury, pesni, chastushki, naigryshi tyutnyartsev / A.I. Morozov. – Chelyabinsk : Kniga, 2007. – 143 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Ovanesyan, L.G. Tyutnyarskie chastushki kak slovesno-muzykal'nyy fenomen : spetsial'nost' 10.01.09 «Fol'kloristika» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk / Ovanesyan Larisa Gennad'evna ; Chelyabinskiy gosudarstvennyy universitet. – Chelyabinsk, 2011. – 219 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.

11. Khomenko, V.L. Narodnye pesni i naigryshi, tantsy Chelyabinskoy oblasti : metodicheskie rekomendatsii / V.L. Khomenko. – Chelyabinsk : Chelyabinskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 1981. – 62 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

12. Shuvalov, N.I. Ot Parizha do Berlina po karte Chelyabinskoy oblasti : toponimicheskiy slovar' / N.I. Shuvalov. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989. – 158 s. – Tekst : neposredstvennyy.

13. Shchurov, V.M. Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki / V.M. Shchurov. – Moskva : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1998. – 464 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Трудовой героизм села в 1941–1945 гг. Итоги деятельности научно-исследовательской лаборатории ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского « Герои Великой Отечественной войны в наших семьях: от истории семьи – к истории страны» в 2021–2022 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 90–96.

УДК 94(47).084.8

Ивлев Никита Николаевич,
кандидат исторических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ТРУДОВОЙ ГЕРОИЗМ СЕЛА В 1941–1945 ГГ. ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ: ОТ ИСТОРИИ СЕМЬИ – К ИСТОРИИ СТРАНЫ» В 2021–2022 ГГ.

Аннотация. *В статье обоснована необходимость сохранения исторической памяти и защиты исторической правды о Великой Отечественной войне. Раскрывается важность темы Великой Победы 1945 г. для современного российского общества. Рассматриваются семейные истории студентов ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», связанные с трудовым подвигом колхозников в годы Великой Отечественной войны. Анализируется опыт организации студенческих научно-исследовательских лабораторий по тематике Великой Отечественной войны в рамках Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского.*

Ключевые слова: *сохранение исторической памяти; защита исторической правды; Великая Отечественная война; студенческие научно-исследовательские лаборатории; подвиг деревни; колхозы в годы Великой Отечественной войны.*

Nikita Ivlev,
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Junior Researcher of the Department of Organization of Scientific Work and International Cooperation
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

THE LABOR HEROISM OF THE VILLAGE IN 1941–1945. THE RESULTS OF THE ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY OF THE P.I. TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL «HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES: FROM FAMILY HISTORY TO THE HISTORY OF THE COUNTRY» IN 2021-2022.

Annotation. *The article substantiates the need to preserve historical memory and protect the historical truth about the Great Patriotic War. The importance of the theme of the Great Victory of 1945 for modern Russian society is revealed. The article considers the family stories of students of the Tchaikovsky State Pedagogical University associated with the labor feat of collective farmers during the Great Patriotic War, analyzes the experience of organizing student research laboratories on the subject of the Great Patriotic War within the framework of the Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts.*

Keywords: *preservation of historical memory; protection of historical truth; the Great Patriotic War; student research laboratories; village feat; collective farms during the Great Patriotic War.*

История Великой Отечественной войны и Великой Победы в контексте реалий XXI века сохраняет, а во многих культурных и международных аспектах даже усиливает свою актуальность. Очень краткий период «мира», «гуманизма» и «Нет войне!» неизбежно заканчивается. Эта иллюзия, а точнее ограниченность информационного пространства, когда страшные и жестокие конфликты в Африке и на Ближнем Востоке не воспринимались обществом как что-то реальное, и если информация просачивалась в новостные ленты, то воспринималось большинством, как нечто далекое и невозможное в нашем «цивилизованном» мире. Сейчас ожесточенное ци-

вилизационное противостояние вышло на новый уровень и сбросило маски притворства. А это означает, что с огромной скоростью меняются требования к уровню сплоченности общества. Здесь достаточно вспомнить и сравнить состояние российского общества в годы двух мировых войн (Первая и Вторая мировая), чтобы осознать, что расколотое противоречиями, не понимающее целей и причин происходящего противостояния общество обречено на поражение, а иллюзия мира заканчивается катастрофой революций, гражданских войн и интервенций.

Для консолидации общества существует множество методов, одни дают быстрый, но кратковременный результат и базируются на информационном и когнитивном воздействии на население через информационные ресурсы, другие требуют длительной скрупулезной работы на протяжении длительного времени, но могут обеспечить высокий уровень понимания и объединения общества на длительный период времени. Ко вторым подходам можно отнести культурно-образовательную политику государства, когда в системе образования существенную роль играют воспитательные аспекты, которые пронизывают все предметы и обучающие технологии.

Еще одним крайне важным элементом системы единого общества, является феномен исторической памяти. Отсутствие или низкий уровень исторической памяти у многих современных молодых и не очень молодых людей делает их не способными осознать меняющуюся объективную реальность и существенно усиливает разрушительное воздействие антироссийской пропаганды на умы и психическое здоровье. Настоящие проблемы и настоящие ценности заменяются ложными, а на их базе формируется общественное мнение.

Противодействие этому явлению необходимо искать не только в ликвидации враждебной пропаганды, но и в формировании позитивных героических образов, которые не разделяли бы общество на своих и чужих, не провоцировали бы разногласия, а своей активной жизненной позицией способствовали сохранению и дальнейшему развитию нашего общества и государства.

Формирование этих объединяющих образов возможно как на государственном уровне – через увековечивание памяти выдающихся героев нашего Отечества, так и на уровне истории каждой отдельной семьи. Этот «индуктивный» путь максимально связывает поколения и кажется нам более продуктивным, так как позволяет не только решить поставленную задачу, но и способствует возрождению ценностей большой семьи, объединению поколений и не воспринимается людьми как насилие над личностью со стороны государства. Генетическая память и узы кровного родства в сознании подавляющего большинства людей компенсируют возможный негатив.

На федеральном уровне прилагаются существенные усилия по созданию правового поля и механизмов сохранения и развития исторической памяти о Великой Победе. Были приняты соответствующие Указы Президента России: № 211 от 09.05.2018 г. «О подготовке и проведении празднования 75-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов» [2]; № 327 от 8 июля 2019 г. «О проведении в Российской Федерации Года памяти и славы» [3]. Стоит отметить, что этот важнейший вопрос зафиксирован в основном законе страны. В новой редакции Конституции после принятия поправки сказано, что Российская Федерация чтит память защитников Отечества, обеспечивает защиту исторической правды. Умаление значения подвига народа при защите Отечества не допускается» [1].

Работа по сохранению исторической памяти о Великой Отечественной войне ведется и на региональном уровне, в высших и средних учебных заведениях. Так, в Южно-Уральском государственном институте искусств им П.И. Чайковского уже несколько лет активно работает студенческая научно-исследовательская лаборатория «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны».

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

Задачи:

1) изучить личную историю предков студентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского на основе семейных архивов и электронных баз данных, посвященных героям Великой Отечественной войны; проведение встреч-бесед с родственниками (бабушками, дедушками) для описания истории конкретной семьи в первой половине XX века;

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

3) развить навыки написания докладов и создания презентаций для публичного выступления в рамках исследовательского проекта на научно-практических конференциях;

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

В 2022 году в рамках научно-исследовательского и просветительского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны» были реализованы несколько взаимосвязанных тематических направлений.

Первое направление – «История семьи в истории страны». Участники этого направления постарались собрать и проанализировать все доступные сведения об истории своих семей (период исследования – первая половина XX века), дать краткие, но ёмкие описания ключевых этапов истории Советского союза, оказавших решительное влияние на судьбу их семей.

Во второе направление были выделены работы о трудовых подвигах тыла, посвященные героическому и жертвенному труду на фабриках, заводах, в шахтах, колхозах и совхозах Советского Союза в годы Великой Отечественной войны.

В третье направление вошли работы, посвященные истории прадедов, принимавших непосредственное участие в сражениях Великой Отечественной войны.

Необходимо отметить, что в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского студенческая научно-исследовательская деятельность по направлению «Отечественная история XX века – семейная история» ведется с 2017 г., и с каждым годом это направление становится все более актуальным и востребованным.

В настоящей работе будут проанализированы и обобщены данные, полученные в результате исследований по направлению «Трудовой подвиг села в годы Великой Отечественной войны».

Необходимо отметить, что задачи и условия производства сельского хозяйства в военное время значительно отличались от задач в промышленности. Война не уменьшила потребности в продуктах, а наоборот увеличила. В условиях военной экономики в структуре сельского хозяйства не происходит таких изменений, как в промышленности, но оно приобретает новое значение: становится средством ведения войны. В связи с этим резко возрастает роль сельского хозяйства как поставщика сырья для военной промышленности и продовольствия для горожан и армии. В условиях оккупации важнейших продовольственных центров Советского Союза врагом основная тяжесть производства сельскохозяйственной продукции легла на тыловые районы, ранее не предназначавшиеся для активного развития аграрного сектора. Одним из таких районов стал Южный Урал [8, с. 168].

Для осознания подвига тружеников тыла в годы Великой Отечественной войны нужно осознавать, что сельское население не только отдало на защиту Родины многих трудоспособных мужчин и пригодную технику, но и всю войну продолжало обеспечивать сырьем и продовольствием армию и жителей городов. В каких условиях сельские труженики ежедневно выполняли свой долг, какую цену за Победу заплатили они – этот вопрос нельзя обойти вниманием. Без изучения материальных условий, в которых находилось крестьянство, невозможно в полной мере оценить величие его трудового и патриотического подвига [7, с. 45].

Микроисторические исследования позволяют как можно ближе и точнее изучить повседневную жизнь села, отдав должное памяти нескольким поколениям советских граждан, внесшим свой вклад в общее дело Победы [5, с. 154].

По направлению «Трудовой подвиг села в годы Великой Отечественной войны» в 2022 году были написаны следующие научно-исследовательские работы:

1) «Семейная летопись Кузнецовых. От Первой мировой до Великой Отечественной» – Маслова Е.Е., обучающаяся по специальности 53.05.05 Музыковедение;

2) «История семьи Карабешкиных в годы Великой Отечественной войны. Подвиг фронта и тыла: Карабешкин С.В. и Куренкова А.Е.» – Карабешкина Д.Д., обучающаяся по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства;

3) «История семьи Забегаловых. Подвиг фронта и тыла в годы Великой Отечественной войны» – Проскурякова Д.И., обучающаяся по специальности 54.02.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы;

4) «История семьи Кобелевых. Вклад в Победу в Великой Отечественной войне» – Терновецкая Е.Г., обучающаяся по специальности 54.02.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы;

5) «Материалы из истории семьи Четверухиных. Военная метеорология и эвакуация в годы Великой Отечественной войны» – Четверухина М.И., обучающаяся по специальности 54.02.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы.

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

Исследуя историю своей семьи, Маслова Елизавета Евгеньевна собрала важнейшую информацию о трудовом подвиге девушек-трактористок в годы Великой Отечественной войны в Курганской области. Отмечен интересный факт, когда возрастной, опытный отец семейства, прошедший Первую мировую, получивший травму на производстве и по этой причине не призванный на фронт Великой Отечественной, передает свои знания и опыт тракториста-механизатора своим дочерям, которые заменили молодых мужчин, ушедших на фронт.

В своей работе Елизавета Евгеньевна отмечает, что её бабушка, Зырянова (Москвина) Екатерина Тихоновна, вспоминает: «Дедушка был рослым, намного выше бабушки, и широк в плечах. Он был настоящий богатырь – гвоздь от бороны гнул, а в Великую Отечественную, когда на тракторе работал, гайки не ключом затягивал, а руками. В Первую мировую он проявил храбрость и первым спрыгнул в немецкий окоп, за что и был представлен к награде». Александр Тимофеевич (прадед автора статьи) был награжден Орденом Георгиевского креста. В 1943 году Александр Трофимович, уже опытный тракторист, организовал при Локтинской МТС краткосрочные курсы трактористок, затем образовал женскую тракторную бригаду. Степанида Александровна вместе с подругами окончила и до победного 1945 года работала в бригаде отца на тракторе «Нати».

По архивным документам и воспоминаниям родственников удалось восстановить некоторые бытовые подробности трудового подвига девушек-трактористок в годы Великой Отечественной войны. Работа в поле продолжалась от зари до зари, во время посевной приходилось жить в вагончиках на пашне. Трактора заводились вручную, на что требовалась мужская сила. Особенно тяжело было завести трактор после «подтяжки» (подтягивание ослабших болтов в ходовой части машины и мотора). Чтобы завести трактор после такого профилактического ремонта, необходимо было участие несколько человек. Для этого к заводной ручке привязывали веревку и несколько девушек раскручивали мотор до тех пор, пока машина не заведется. Такие манипуляции с техникой нередко заканчивались травмами. Практически все женщины-трактористки и подростки от непосильной работы болели от надсады и простудных заболеваний. Поломки чаще исправляли сами трактористки, и если не могли устранить неисправность, то шли пешком за запасными частями. Трактора ломались часто, прямо в борозде. Хорошо, если был какой-то транспорт, на котором можно было добраться до станции. Основным таким «транспортом» были быки.

Подруга прабабушки Елизаветы Евгеньевны – Васса Филипповна Овечкина (Постовалова) – вспоминала: «Самое страшное, что нам пришлось испытать, это голод. Постоянно хотелось есть. Часто хлеба не хватало на большую семью. Ели лебеду, пекли лепешки из замерзшего картофеля, который находили весной на полях».

Победу девушки-трактористки встретили на посевной. «Видим – бежит бригадир, красный, руками машет, кричит: «Девки, война кончилась, Победа!» Сколько счастья мы пережили в тот день… Были и слезы радости, и частушки, и пляска – все, почти забытое за войну», – вспоминала Васса Филипповна [6].

Семейная история другой участницы научно-исследовательского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны» Карабешкиной Даны Дмитриевны переносит нас из Зауралья в Поволжье.

Прабабушка Даны Дмитриевны – Куренкова Анна Евсеевна – родилась 10 февраля 1928 года в селе Кутовый Ульяновской области. Когда началась Великая Отечественная Война, ей было 13 лет. Семья была большой – пятеро детей. И хрупкой девочке пришлось взвалить на свои плечи быт, готовку, защиту младших братьев и сестер. Работала она день и ночь, наравне со взрослыми, преодолевая все трудности. Работала в поле до ночи, днем косила сено и возила его в близлежащий город Хвалынск, где располагался большой коровник. С 1944 года по 1950 год Анна Евсеевна работала в колхозе «Большевик» Старокулаткинского района Ульяновской области.

Проводя исследовательскую работу, Дана Дмитриевна смогла доказать, что в суровые годы войны женщины-колхозницы вынесли на своих плечах основную тяжесть труда. Они стали главной, решающей силой в сельском хозяйстве. В 1943 году, например, свыше 70 процентов общего количества трудодней, выработанных всеми колхозниками, приходилось на долю женщин. Заменяя ушедших на фронт мужчин, женщины возглавляли бригады, стали трактористками, комбайнерками, шофёрами. Уже в первый год войны число женщин-трактористок увеличилось в 11 раз, комбайнерок и шофёров – в семь раз, бригадиров тракторных бригад – в 10 раз. В 1944 году 81 процент тракторов и 62 процента комбайнов водили женщины, тогда как до войны среди комбайнеров и трактористов было только 9 процентов женщин. Неся на своих плечах в дни войны огромную ответственность за колхозное производство, женщины проявили себя как подлинные героини колхозного труда. Анна Евсеевна награждена многим медалями и знаками отличия: медаль «Ветеран труда» – за доблестный и самоотверженный труд в период Великой Отечественной войны, юбилейным знаком «Дети фронту», «Детям-труженикам тыла 1941–1945 гг. благодарная Самара», юбилейными медалями к 50-летию, 60-летию и 65-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. [4].

Исследовательская работа Проскуряковой Дианы Игоревны приводит нас на Южный Урал. Прабабушка Дианы Игоревны – Мария Сергеевна Шулакова – родилась 4 сентября 1923 года в деревне Сосновка Белокатайского района республики Башкортостан. В семье было три сестры и три брата. Деревня была очень маленькой и бедной, семья жила плохо. Как вспоминала Мария Сергеевна: «...детство и юность были очень тя-

желым, еле сводили концы с концами. Трое младших братьев и сестер погибли в младенчестве. Получить образование прабабушке не удалось, школы в Сосновке не было, а ездить учиться в близлежащую Кусу было невозможно, пешком не находишься, а транспорта не было».

В ходе исследования были собраны материалы, показывающие, что в годы Великой Отечественной войны молодым девушкам пришлось трудиться на сугубо мужских работах, а деревенские девушки работали не только в сельском хозяйстве, но и направлялись в другие отрасли. Так, Шулакова Мария Сергеевна работала на лесозаготовках в Кусинском леспромхозе. Как в знаменитом советском фильме «Девчата», но только не поваром в столовой, а вальщицей леса! Девушкам приходилось валить лес и заниматься его транспортировкой без тракторов и бензопил. Ведь в годы войны древесина была основным материалом при строительстве оборонительных сооружений, переправ, блиндажей, землянок. Она использовалась для отопления, сооружения теплушек, изготовления кузовов, автомобильных прицепов, тары (для боеприпасов, бомб, противогазов, пищевых продуктов), производства авиационной фанеры в самолетостроении, при восстановлении разрушенных зданий и предприятий.

В своей работе Диана Игоревна подчеркивает, что проблем в лесозаготовительной отрасли было много. Главной бедой, как и во всех остальных отраслях промышленности СССР, был острый кадровый дефицит. Большинство квалифицированных лесорубов призвали на фронт. Для армии отдали не только технику (тракторы и автомобили), но и самых работоспособных лошадей. Потребность в лесных ресурсах в те годы обеспечивали в основном женщины, подростки и старики. Старики и женщины работали вальщиками, девочки-подростки вывозили лес на лошадях. Мальчики грузили лес на сани, сами сгружали, разделывали и скатывали бревна в штабели. Вся работа выполнялась вручную, топорами и пилами.

С началом Великой Отечественной войны многие предприятия перепрофилировались на производство военной продукции: так, Кусинский доменный чугунолитейный завод был переведен на выпуск корпусов для минометных снарядов. На это оборонное производство и устроилась трудиться в 1943 году Мария Сергеевна, продолжая вносить свой посильный вклад в разгром нацистских войск. После окончания Великой Отечественной войны семья Шулаковых перебралась в поселок Бердяуш. Мария Сергеевна устроилась работать в пекарню, вернувшись к тому занятию, которое ассоциируется с мирным временем и женским трудом [9].

Исследовательская работа Терновецкой Евгении Георгиевны оставляет нас на Урале, но из Башкортостана и границ Челябинской области отправляет нас на Средний Урал – в Свердловскую область.

Прабабушка Евгении Георгиевны – Мальцева Варвара Фёдоровна – родилась в ноябре 1920 года в городе Ревда Свердловской области. В её семье было семеро детей, четверо из которых погибли в младенчестве. Семья была неполной, детей воспитывала прапрабабушка, жили бедно. Получить образование прабабушке не удалось, она помогала матери по хозяйству, и сразу после исполнения 16-ти лет пошла работать в колхоз.

В своей исследовательской работе Евгения Георгиевна отмечает тяжелое материально-бытовое положение колхозников Свердловской области. В годы Великой Отечественной войны Варвара Фёдоровна работала с утра до позднего вечера. Весь тяжелый труд в колхозе лёг на плечи детей, стариков и женщин. Это были очень тяжелые годы. С началом Великой Отечественной войны положение крестьян, особенно в слабых хозяйствах, заметно ухудшилось. Так, в докладной записке Свердловскому обкому партии отмечалось, что проведенное в мае 1943 года обследование колхозов показало тяжелейшее положение большинства семей. Крестьянам недоставало одежды и обуви, у многих были голодные отеки. Не было хлеба. Колхозники ели лепешки из мякины, в кашу добавляли траву и кору. Сами колхозники напрямую говорили проверяющим, что жизнь в колхозе – кошмар. Женщины мобилизованы неизвестно куда, дети брошены на произвол судьбы, хлеба нет и ждать его неоткуда. Всё забирают на фронт. Вместе с людьми голодает и гибнет скот. Отсутствие нормального питания вызвало распространение рахита, росла смертность. Положение в материально-бытовом обеспечении колхозников начинает меняться в положительную строну после 1943 г., когда из колхозов перестали массово вывозить продовольствие, более того, были приняты постановления партии о создании собственной продовольственной базы индустриальных центров Урала. В них были определены меры материальной, в том числе финансовой помощи деревне, колхозам и совхозам региона, снижены налоговые и заготовительные обложения [10].

Очень интересная семейная история была собрана Четверухиной Марией Игоревной. Прадедушка Марии Игоревны – Петров Анатолий Васильевич – родился в Москве в 1915 году, там же окончил школу, а в 1935 году поступил в Московский гидрометеорологический институт. После окончания института прадед был отправлен для работы в Монголию. Прабабушка Марии Игоревны – Петрова Елизавета Федоровна – окончила ленинградский гидромелиоративный техникум и тоже была направлена для работы в Монголию.

Именно там молодые люди встретились. В 1941 году молодая семья вернулась в Москву. Началась Великая Отечественная война. Анатолия Васильевича призвали в армию, а беременная Елизавета Федоровна осталась в Москве. Осенью 1941 года Москва подверглась бомбардировкам люфтваффе. Елизавета Федоровна с младенцем отправилась в эвакуацию в Казахстан, а через некоторое время сначала раненый, а потом комиссованный с военной службы, в Казахстане их находит Анатолий Васильевич. Оправившись от ранения, встав на учет по новому месту жительства, он, как человек с высшим техническим образованием, получил направление на работу и вместе с семьей отправился в управление сельского хозяйства Щучинского района Кокчетавской области на должность заведующего сортоучастком в село Успено-Юрьевка. С 1942 по 1944 год Анатолий Васильевич работал заведующим сортоиспытательным участком, прабабушка была помощником заведующего. Сортоучасток – это научное учреждение в СССР, занимающееся испытанием сортов и гибридов сельскохозяйственных культур с целью выявления наиболее высокопродуктивных и высококачественных из них для районирования и внедрения в сельскохозяйственное производство, организовывались на базе колхозов и совхозов. Когда война окончилась, прадедушка хотел вернуться в Москву, но работники были нужны в Казахстане, поэтому семья осталась. Вот так уроженцы Москвы и Ленинграда, познакомившиеся на метеорологической станции в Монголии, стали ведущими специалистами сельского хозяйства в Казахской ССР [11].

Участники научно-исследовательской лаборатории, молодые исследователи, смогли не только собрать качественный исторический материал, проанализировать его и оформить исследовательские работы, но и опубликовать научные статьи в сборниках международных научно-практических конференций.

Работа научной лаборатории важна не только с позиции исторической науки, но и совершенна необходима для становления личности каждого молодого гражданина России. Наша страна и наши семьи имеют богатый исторический опыт прохождения через сложнейшие кризисные явления как внутреннего, так и внешнего характера. Наши предки в годы Великой Отечественной войны смогли пройти все испытания и победить, сохранив жизнь своим потомкам, оставив великое наследие, которое мы должны хранить и распространять.

Историческая память, семейная история и осознание каждого человека себя как части непрерывного исторического процесса формируют цивилизационную идентичность, воспитывают не просто свободную личность, а носителя культуры, связанного ценностными скрепами со своей землей, своей семьей, своей страной!

Литература:

1. Российская Федерация. Законы. Закон о поправке к Конституции Российской Федерации «О совершенствовании регулирования отдельных вопросов организации и функционирования публичной власти» : Федеральный конституционный закон № 1-ФКЗ от 14 марта 2020 г. – Москва, 2020. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/45280 (дата обращения: 10.10.2023). – Текст : электронный.

2. О подготовке и проведении празднования 75-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов : Указ Президента России № 211 от 09.05.2018 г. – Москва, 2018. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/43034 (дата обращения: 10.10.2023). – Текст : электронный.

3. О проведении в Российской Федерации Года памяти и славы : Указ Президента России № 327 от 8 июля 2019 г. – Москва, 2019. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/44425 (дата обращения: 10.10.2023). – Текст : электронный.

4. Карабешкина, Д.Д. История семьи Карабешкиных в годы Великой Отечественной войны. Подвиг фронта и тыла: Карабешкин С.В. и Куренкова А.Е. / Д.Д. Карабешкина, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2022. – С. 291–299. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Кладова, К.Ю. «Каждому работать за двоих!»: сельская тыловая повседневность жителей Мокроусовского района / К.Ю. Кладова, М.В. Усольцева. – Текст : непосредственный // Труд во имя Победы: трудовые ресурсы и экономика Урала и Центральной Азии в годы Великой Отечественной войны : сборник научных статей / редкол.: Н.А. Антипин, И.В. Сибиряков. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2021. – С. 154–163.

6. Маслова, Е.Е. Семейная летопись Кузнецовых. От Первой мировой до Великой Отечественной / Е.Е. Маслова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Генеалогия и архивы : материалы четвертой Всероссийской научно-практической конференции / сост., науч. ред. Н.А. Антипин. – Челябинск : Объединенный государственный архив Челябинской области, 2022. – С. 153–160. – ISBN 978-5-6047679-0-0.

7. Мотревич, В.П. Материальное положение колхозников Среднего Урала в период Великой Отечественной войны (1941–1945) / В.П. Мотревич. – Текст : непосредственный // Материально-бытовое положение трудящихся Урала в условиях социализма (1937–1975). – Свердловск : Урал, 1981. – С. 82–101.

8. Павленко, В.Д. Огненный рубеж фронта и тыла. Челябинская область в 1941–1945 гг. / В.Д. Павленко, Г.К. Павленко. – Челябинск : Абрис-Принт, 2005. – 312 с. – Текст : непосредственный.

9. Проскурякова, Д.И. История семьи Забегаловых. Подвиг фронта и тыла в годы Великой Отечественной войны / Д.И. Проскурякова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2022. – С. 319–327. –ISBN 978-5-94934-092-9.

10. Терновецкая, Е.Г. История семьи Кобелевых. Вклад в Победу в Великой Отечественной войне / Е.Г. Терновецкая, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2022. – С. 342–350. – ISBN 978-5-94934-092-9.

11. Четверухина, М.И. Материалы из истории семьи Четверухиных. Военная метеорология и эвакуация в годы Великой Отечественной войны / М.И. Четверухина, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2022. – С. 350–358. – ISBN 978-5-94934-092-9.

References:

1. Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. Zakon o popravke k Konstitutsii Rossiyskoy Federatsii «O sovershenstvovanii regulirovaniya otdel'nykh voprosov organizatsii i funktsionirovaniya publichnoy vlasti» : Federal'nyy konstitutsionnyy zakon № 1-FKZ ot 14 marta 2020 g. – Moskva, 2020. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/45280 (data obrashcheniya: 10.10.2023). – Tekst : elektronnyy.

2. O podgotovke i provedenii prazdnovaniya 75-y godovshchiny Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 godov : Ukaz Prezidenta Rossii № 211 ot 09.05.2018 g. – Moskva, 2018. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/43034 (data obrashcheniya: 10.10.2023). – Tekst : elektronnyy.

3. O provedenii v Rossiyskoy Federatsii Goda pamyati i slavy : Ukaz Prezidenta Rossii № 327 ot 8 iyulya 2019 g. – Moskva, 2019. – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/44425 (data obrashcheniya: 10.10.2023). – Tekst : elektronnyy.

4. Karabeshkina, D.D. Istoriya sem'i Karabeshkinykh v gody Velikoy Otechestvennoy voyny. Podvig fronta i tyla: Karabeshkin S.V. i Kurenkova A.E. / D.D. Karabeshkina, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2022. – S. 291–299. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Kladova, K.Yu. «Kazhdomu rabotat' za dvoikh!»: sel'skaya tylovaya povsednevnost' zhiteley Mokrousovskogo rayona / K.Yu. Kladova, M.V. Usol'tseva. – Tekst : neposredstvennyy // Trud vo imya Pobedy: trudovye resursy i ekonomika Urala i Tsentral'noy Azii v gody Velikoy Otechestvennoy voyny : sbornik nauchnykh statey / redkol.: N.A. Antipin, I.V. Sibiryakov. – Chelyabinsk : Izdatel'skiy tsentr YuUrGU, 2021. – S. 154–163.

6. Maslova, E.E. Semeynaya letopis' Kuznetsovykh. Ot Pervoy mirovoy do Velikoy Otechestvennoy / E.E. Maslova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Genealogiya i arkhivy : materialy chetvertoy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / sost., nauch. red. N.A. Antipin. – Chelyabinsk : Ob"edinennyy gosudarstvennyy arkhiv Chelyabinskoy oblasti, 2022. – S. 153–160. – ISBN 978-5-6047679-0-0.

7. Motrevich, V.P. Material'noe polozhenie kolkhoznikov Srednego Urala v period Velikoy Otechestvennoy voyny (1941–1945) / V.P. Motrevich. – Tekst : neposredstvennyy // Material'no-bytovoe polozhenie trudyashchikhsya Urala v usloviyakh sotsializma (1937–1975). – Sverdlovsk : Ural, 1981. – S. 82–101.

8. Pavlenko, V.D. Ognennyy rubezh fronta i tyla. Chelyabinskaya oblast' v 1941–1945 gg. / V.D. Pavlenko, G.K. Pavlenko. – Chelyabinsk : Abris-Print, 2005. – 312 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Proskuryakova, D.I. Istoriya sem'i Zabegalovykh. Podvig fronta i tyla v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / D.I. Proskuryakova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2022. – S. 319–327. –ISBN 978-5-94934-092-9.

10. Ternovetskaya, E.G. Istoriya sem'i Kobelevykh. Vklad v Pobedu v Velikoy Otechestvennoy voyne / E.G. Ternovetskaya, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2022. – S. 342–350. – ISBN 978-5-94934-092-9.

11. Chetverukhina, M.I. Materialy iz istorii sem'i Chetverukhinykh. Voennaya meteorologiya i evakuatsiya v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / M.I. Chetverukhina, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2022. – S. 350–358. – ISBN 978-5-94934-092-9.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксенов Сергей Александрович, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», магистрант (Россия, ЛНР, г. Луганск).

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент; АНО ВО «Институт современного искусства», доцент кафедры теории и истории музыки (Россия, г. Москва).

Гребченко Дарья Андреевна, Масариков университет, докторант (Чешская Республика, г. Брно).

Елисеева Александра Сергеевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по направлению 53.03.04 «Искусство народного пения» (Россия, г. Челябинск) ; МБОУ ДО «Нижнесортымская детская школа искусств», преподаватель (Россия, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, Сургутский район, с.п. Нижнесортымский).

Заварзина Наталья Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», профессор кафедры сольного пения (Россия, г. Челябинск).

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества (Россия, г. Челябинск).

Крикорова Маргарита Георгиевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство» (Россия, г. Челябинск).

Кузнецова Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения; АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского», доцент кафедры изобразительного искусства (Россия, г. Тольятти).

Лебедева Анастасия Александровна, АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского», обучающийся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Изобразительное искусство» (Россия, г. Тольятти).

Меринова Татьяна Аркадьевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель отделения хорового дирижирования (Россия, г. Челябинск).

Одинцов Михаил Александрович, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.04 «Музыкально-театральное искусство» (Россия, г. Челябинск).

Островская Галина Ивановна, кандидат педагогических наук; ТО ГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»; доцент кафедры музыкальной педагогики и художественного образования (Россия, г. Тамбов).

Попов Константин Дмитриевич, АНО ВО «Институт современного искусства», аспирант по направлению подготовки 5.10.3 Виды искусств (театральное искусство) (Россия, г. Москва).

Пороховниченко Марина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент; УО «Белорусская государственная академия музыки», заведующий кафедрой теории музыки (Республика Беларусь, г. Минск).

Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

Титаренко Ксения Анатольевна, ТО ГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»; обучающийся по направлению 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (Россия, г. Тамбов).

Трегулова Наталья Петровна, кандидат искусствоведения, доцент; ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва», доцент кафедры народной музыки (Россия, г. Саранск).

Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения; Государственная консерватория Узбекистана, профессор кафедры «Академического пения и оперной подготовки» (Республика Узбекистан, г. Ташкент).

Чжао Лутун, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», ассистент-стажер 2 года обучения, специальность 53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства (Россия, г. Нижний Новгород).

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

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

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

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются в именительном падеже сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; страна, город; (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами – название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также переводы сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском/ немецком/ французском языках сведения об авторе, название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN).

При использовании автором опубликованных в журнале материалов ссылка на журнал обязательна. Рукописи рецензируются, авторам не возвращаются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. В случае принятия статьи к публикации с автором за-

ключается Лицензионный договор. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Действуют льготные условия для публикации статей авторами из числа образовательных учреждений субъектов зарубежных стран и преподавателей/обучающихся ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

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

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

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