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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 2 (40)
июнь 2024

12+

Челябинск
2024

**ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 2 (40)
июнь 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 24.06.2024 г.
Дата выхода в свет 27.06.2024 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 35.
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

Волчков Михаил Владимирович
КОЛЛАЖ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В ЖИВОПИСИ: СМЫСЛОВЫЕ КОДЫ 6

Досанова Камила Каировна
АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ АНИМАЦИИ 13

Кучер Наталья Юрьевна
АНАТОЛИЙ КРИВОШЕЙ: ПУТЬ К ВЕРШИНАМ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА 18

Степанова Наталья Викторовна
ОРИГИНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ ДЖАЗОВЫХ СОЧИНЕНИЙ И.Ф. СТРАВИНСКОГО 22

Трифонова Галина Семеновна
РОСТ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗЕ: РОССИЯ, ЮЖНЫЙ УРАЛ, ПРОДОЛЖАЮЩАЯСЯ ТРАДИЦИЯ 27

Ферапонтов Виталий Евгеньевич
«МАНГЕЙМСКИЕ СОНАТЫ» В.А. МОЦАРТА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ 46

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

М.В. Рахимова, И.В. Безгинова, Е.Н. Никулина и др.
Заседание круглого стола
ТВОРЧЕСТВО В ПЕДАГОГИКЕ: ВИДЫ, СПЕЦИФИКА, ПРОБЛЕМЫ И ВЫЗОВЫ 59

Хамидова Марфуа Азизовна
ПЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО МИРА И РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ 73

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Белобородова Екатерина Валерьевна
КОНКУРСНО-ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СПЕЦИАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ 79

Ситникова Юлия Владимировна
Липатова Ирина Николаевна
ВЫБОР, СДЕЛАННЫЙ СЕРДЦЕМ: К РАЗВИТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ 82

Слуева Ольга Валентиновна
Туева Екатерина Дмитриевна
Яновский Олег Павлович
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ 85

Слуева Ольга Валентиновна
Туева Екатерина Дмитриевна
Яновский Олег Павлович
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ЮНЫХ ПИАНИСТОВ 92

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 97

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ 99

CONTENTS

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

Mikhail Volchkov
COLLAGE AS AN ARTISTIC TECHNIQUE IN PAINTING: SEMANTIC CODES 6
Kamila Dosanova
ASPECTS OF INTERACTION MUSIC AND IMAGES IN THE CONTEXT OF ANIMATION 13
Natalia Kucher
ANATOLY KRIVOSHEI: THE PATH TO THE HEIGHTS OF PEDAGOGICAL EXCELLENCE 18
Natalia Stepanova
ORIGINAL FEATURES OF THE INSTRUMENTAL STYLE JAZZ COMPOSITIONS BY I. F. STRAVINSKY 22
Galina Trifonova
THE GROWTH AND DEVELOPMENT OF THE ARTIST'S CREATIVE PERSONALITY
IN THE PROCESS OF THE EDUCATION AND UPBRINGING IN A MODERN ART UNIVERSITY:
RUSSIA, THE SOUTHERN URALS, AN ONGOING TRADITION 27
Vitaly Ferapontov
«MANNHEIM SONATAS» BY W.A. MOZART IN THE CHAMBER ENSEMBLE CLASS 46

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Maya Rakhimova
Irina Bezginova
Elena Nikulina and others
A round-table discussion
CREATIVE ACTIONS AT THE PEDAGOGICAL PROCESSES.
WHAT DO WE KNOW ABOUT THE TYPES, SPECIFIES AND CHALLENGES OF THAT? 59
Marfua Khamidova
SINGING IN THE CULTURE OF THE ANCIENT WORLD AND EARLY MIDDLE AGES 73

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Ekaterina Beloborodova
COMPETITIVE DESIGN ACTIVITIES OF A SPECIAL CHILDREN'S ART SCHOOL AS AN EFFECTIVE FORM
OF IMPROVING THE QUALITY OF EDUCATION 79
Yulia Sitnikova
Irina Lipatova
A CHOICE MADE BY THE HEART: REGARDING THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL
MUSIC EDUCATION 82
Olga Slueva
Ekaterina Tueva
Oleg Yanovsky
INTERNATIONAL CHAMBER MUSIC FESTIVAL 85
Olga Slueva
Ekaterina Tueva
Oleg Yanovsky
PAGES OF THE HISTORY OF THE INTERNATIONAL YOUNG PIANISTS COMPETITION 92

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Волчков, М.В. Коллаж как художественный прием в живописи: смысловые коды / М.В. Волчков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 6–12.

УДК 75.04

Волчков Михаил Владимирович,
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,
аспирант, обучающийся по специальности 17.00.09 Теория и история искусств
E-mail: mishania.volchkov@mail.ru
Республика Беларусь, г. Минск

КОЛЛАЖ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В ЖИВОПИСИ: СМЫСЛОВЫЕ КОДЫ

Аннотация. *Статья посвящена анализу коллажа как художественного приема в живописи сквозь призму выявления его смысловых кодов. Создавая визуальные нарративы, художники демонстрируют, как коллаж позволяет напрямую передать многовекторную действительность. Целью создания произведений-коллажей выступает желание автора стимулировать появление отличного от канонических клише ассоциативного ряда. Обусловливая появление новых средств художественного выражения, коллаж как художественный прием способствует раскрытию проблематики социально-политических и культурных дискурсов, реализуясь в определенных смысловых кодах культуры.*

Ключевые слова: *коллаж; художественный прием коллажа; живопись; смысловой код; анализ*.

Mikhail Volchkov,
Belarusian State University of Culture and Arts,
Graduate Student Studying in the Specialty 17.00.09 Theory and History of Art
E-mail: mishania.volchkov@mail.ru
Republic of Belarus, Minsk

COLLAGE AS AN ARTISTIC TECHNIQUE IN PAINTING: SEMANTIC CODES

Annotation. *The article is devoted to the analysis of collage as an artistic technique in painting through the prism of revealing its semantic codes. By creating visual narratives, the artists demonstrate how collage allows you to directly convey a multi-vector reality. The purpose of creating collage works is the author's desire to stimulate the appearance of an associative series other than canonical cliches. By conditioning the emergence of new means of artistic expression, collage as an artistic technique contributes to the disclosure of the problems of socio-political and cultural discourses, being realized in certain semantic codes of culture.*

Keywords: *collage; artistic technique of collage; painting; semantic code; analysis.*

История искусства свидетельствует, что период начала XX в., характеризующийся властным ощущением перемен, в немалой степени отразился в деятельности художников того времени. Так, коллажная техника дала возможность авторам уйти от классического понимания искусства в рамках традиционной эстетики, явившись предпосылкой к формированию нового художественного языка.

Коллаж, изначально выступая как техника [2; 3; 4; 5; 7], противостоящая канонам классической живописи, вскоре продемонстрировал трансформацию до уровня художественного приема [1; 6], отражающего метод художественного мышления автора произведения искусства и заложенные им в коллажном артефакте семантические доминанты – смысловые коды культуры (герменевтиче-

ский, проайретический, семный, символический и культурный). Герменевтический код обусловлен скрытым тематизмом художественного произведения, определяющим загадочность, таинственность сюжетного содержания и способствующим формированию его индивидуальной зрительской интерпретации. *Проайретический* код отражает систему взаимозависимых фрагментов-частей коллажного сочинения, разворачивающих в сознании индивида единую драматургическую линию повествования в опоре на его уникальный жизненный опыт. Коннотативность и ассоциативность тематического наполнения обеспечивает *семный* код, направленный на его философское, пропагандистское, политическое, метафорическое, сюрреалистическое, комическое и другое осмысление. Применение *символического* кода связано с мозаичностью коллажного построения и введением в его канву контрастирующих друг с другом знаков-символов, интерпретация которых варьируется в зависимости от условий их использования. *Культурный* код работает на уровне универсальных знаний различных областей науки, культуры и искусства, существующих вне конкретного художественного текста.

Отметим, что выбор коллажных произведений живописи, представленных к анализу, был обусловлен попыткой собрать воедино самые яркие, знаковые образцы коллажного творчества крупнейших представителей отечественной и западноевропейской живописи. На их примере, соблюдая историко-хронологическую последовательность, определение доминантного смыслового кода как моделирующей системы коллажного сочинения будет характеризоваться высокой степенью наглядности и убедительности.

Коллаж *«Женщина с веером»* (1912) французского художника Ж. Метцингера представляет собой геометрический кубистический портрет элегантно одетой парижанки, вероятно, Л. Субирон, которую художник взял в жены в 1909 г. Главная героиня изображена в стильной шляпе с перьями и веером в руке. Вертикальная композиция фрагментирована множеством прямоугольных и квадратных фигур, подчеркивающих плавные изгибы оригинального одеяния модели. Фоном композиции, на заднем плане которой виднеется элемент стоящей на ровной поверхности вазы, выступили декоративные обои с витиеватыми, причудливыми элементами. Включение в коллаж предметов окружающей действительности и естественных природных форм, не затронутых влиянием тотальной абстракции, было обусловлено желанием Ж. Метцингера придать исключительное значение самому акту уникального зрительского прочтения художественного полотна.

В стремлении представить объект с разных ракурсов и положений в пространстве художник использует эффект перспективы в изображении женщины с веером, акцентируя внимание зрителя на детальной, фрагментарной проработке ее лица, шеи, головного убора, составленных из комбинации пространственных элементов. В результате одновременно отображается сложная серия профилей и фронтальных экспозиций. Главный персонаж является ключевым фактором в разделении общего пространства коллажа и вместе с тем объединении многочисленных разрозненных фигур, находящихся в разных плоскостях и принимающих формы арабеска и декоративной орнаментики. Такие структурные решения, обусловленные взаимодействием горизонтальных и вертикальных направляющих, позволяли Ж. Метцингеру отразить идею того, что окружающая реальность постоянно трансформируется, оказывается под воздействием тех или иных «фильтров», но никогда не изменяется по своей сути.

Герменевтический код в коллаже реализован так, что реконструкция целостного женского образа, состоящего из разнородных элементов, напрямую зависит от индивидуальной интерпретации и интуиции каждого наблюдателя, в сознании которого теперь находится сумма частей-фрагментов, формирующих общее изображение. Так, коллаж, приведенный в движение автором путем использования нескольких ракурсов в презентации главного персонажа, может быть заново собран воедино и осмыслен в интерактивном динамическом пространстве.

М. Шагал – крупнейший белорусский художник-авангардист XX в., коллажное творчество которого выступило глубинной частью его натуры, поэтического и художнического воображения. Реальность в коллажах мастера переплетается с воображением, жизнь – с фантазией и вымыслом. Фантастический мир творца кажется абсолютно реалистичным, как бы существующим наяву. Нередко в его работах, относящихся к периоду начала XX в., можно разглядеть страшное предзнаменование надвигающейся катастрофы – Второй мировой войны. Мифологическая тематика также получает свое развитие в коллажном творчестве художника: он создает абстрактные компози-

ции экспрессионистического направления *«Арлекин»* (1909) и *«Эскиз костюма Пана для балета "Дафнис и Хлоя"»* (1958). Отражение основных и дополнительных мифологических значений позволяет выявить в этом произведении доминирование семного смыслового кода.

Проайретический код в коллаже *«Плафон Гранд-Опера. Окончательный эскиз»* (1963) очерчен фрагментарностью, «эпизодичностью» изображения, тем не менее объединенного одной тематической концепцией. Это яркое свидетельство фантастически сильной тяги М. Шагала к художественной новизне.

Картина *«Триумф музыки. Финальный рисунок фрески для Метрополитен-оперы»* (1967), представленная в виде аллегорической сюрреалистической сцены, и композиция *«Гимн Набережной часов»* (1968) восхищают мощной стихией абстракции. Герменевтический код в коллажах воплощается в полной независимости изображаемых предметов от присущих им натуральных свойств и параметров, отходит от их четкой фигуративности, что приводит к большей таинственности сюжета художественных построений. М. Шагал проникает вглубь выбранного материала, постигая полный спектр возможностей, заложенных в палитре красок. Стремясь вкладывать в каждую картину особый философский замысел, он по-новому понимает пространство холста и выбранный материал, являющийся для него столь же важным, как и форма.

Коллажное творчество немецкой художницы дадаизма Х. Хех напрямую связано с техникой фотомонтажа. Ее композиция *«Разрезанный кухонным ножом пивной живот Веймарской республики»* (1919), основанная на изображениях и текстовых элементах, взятых из западноевропейских средств массовой информации, носит острый политический характер. Символический код в коллаже, реализованный полностью из газетных и журнальных вырезок, воплощается в отражении состояния веймарского общества с его ведущими деятелями истеблишмента и антиистеблишмента и присущего периоду 1920-х годов индустриального хаоса. Так, в правом верхнем углу полотна расположены «силы» антидадаизма: воинственные представители поздней Германской империи, армии и нового правительства Веймара. Ниже, в «углу дадаизма», сосредоточены образы противоборствующей им оппозиции – художников, коммунистов и других радикалов.

Децентрированный и асимметричный код в коллаже отражает наступивший перелом, разобщение германского общества, воплощая возникновение анархической энергии в социальном пространстве страны. Композиция выявляет органичное слияние многих идей художницы-дадаиста, яро критиковавшей и указывающей на недостатки в работе правительства Веймарской республики аккурат после окончания Первой мировой войны.

Коллажное творчество Х. Хех бросило вызов нарративам в области сексизма и расизма, существующим в Веймарской Германии. Отражая состояние немецкого общества с его главными фигурами правящих, привилегированных кругов, виновных, по мнению художницы, в индустриальных беспорядках, наводнивших страну, Х. Хех демонстрирует, как коллаж может «отчуждать» контрастирующие друг с другом изображения из исходного контекста и сталкивать эти знаки-символы в пространстве одной художественной композиции.

Герменевтический код заложен в ярком образце дадаистического направления – коллаже *«Шляпа делает человека»* (1920) немецкого художника и сценографа М. Эрнста, составленном из вырезанных фрагментов журнальной продукции и различных абстрактных фигур. Название этой работы поистине абсурдно и в известном смысле не имеет ничего общего с изображенным на холсте, однако в то же время оно способствует индивидуальному зрительскому прочтению коллажа и обусловливает скрытый тематизм иллюстрации. Людей М. Эрнст принимает за разноцветные цилиндры, гранями которых выступают черные шляпы. Но главный акцент картины по задумке автора падает на бесконечные серые пустоты между мелкими предметами, которые находятся в резком контрасте с радужной палитрой используемых красок.

Смелым и широкомасштабным художественным экспериментом стал коллаж *«Мерц-картина 32 А. Изображение вишни»* (1921) немецкого дадаиста К. Швиттерса, название которого отсылает к детской карточке с изображением вишни в центре холста, подписанной на французском и немецком языках. Помимо этого, на карточке автор оставляет безграмотно составленную фразу «Ich liebe Dir!», что в переводе с немецкого языка означает «Я люблю тебя!», вероятно, ссылаясь на свое пародийное любовное стихотворение «Анне Блюм» (1919), принесшее немалую известность художнику-дадаисту.

В рамках этой многослойной композиции автор создает коллаж из металлических и деревянных элементов, вырезок из цветной бумаги и печатных изданий, картона, ткани, пробки, масла, чернил, туши – предметов быта и буквально обломков, собранных на городских улицах и впоследствии размещенных на раскрашенной доске. Посредством определенного положения и комбинирования ткани и оберточной бумаги, специально отобранных художником с целью достижения большей живописности и ассоциативности композиции, доминантой которой становится семный код, К. Швиттерсу удается воспользоваться преимуществами игры светотени, что в совокупности с хаотичной природой использованных материалов способствует построению в условиях художественного произведения своеобразной доски объявлений, полной заметок, различных записей и рекламных листовок.

Ироничный коллаж *«Радость жизни»* (1943) американского художника Р. Мазервелла хотя и символизирует невзрачный домашний интерьер скудной цветовой палитры, но вместе с тем остается решительно абстрактным, сложно интерпретируемым и с первого взгляда тематически неоднозначным для зрителя, поскольку составляющие его элементы буквально «ускользают» от традиционного понимания и смысла, что выявляет в его основе герменевтический код. Коллажная композиция напрямую связана с искусством абстрактного экспрессионизма и может рассматриваться как аллегория на всеобщую психологическую травму, полученную западноевропейским обществом за годы Второй мировой войны. Коллажу Р. Мазервелла свойственна фрагментарность изображения, эффект перспективы, геометричность форм, обильное использование чернильных пятен, символизирующих множественные воронки от попадания зенитных снарядов и воздушных бомбардировок, кажущаяся незавершенность элементов, акцентированных обрывками военной карты и россыпью привлекающих внимание наблюдателя красных пятен на клочке белой бумаги – крови, просачивающейся сквозь наложенную в бою повязку.

Продолжая исследование безграничных возможностей коллажного приема, Р. Мазервелл создает еще несколько впечатляющих своей колористичностью коллажей – *«Панчо Вилья, Живой и Мертвый»* (1943) и *«Синий с китайскими чернилами – Дань уважения Джону Кейджу»* (1946). Применение семного кода в них обусловлено специфическим раскрытием тематического содержания, определенного программным заголовком коллажных абстракций, и строгой сюжетной направленностью, реализуемой посредством ярких ассоциативных образов.

Взаимодействуя в своем творчестве с многочисленными элементами окружающей действительности и встраивая их в единую композиционную структуру, один из основателей направления поп-арта, британский художник Р. Гамильтон создает коллаж *«Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?»* (1956), позиционирующийся как главный манифест движения поп-арта. Коллажная композиция, стимулирующая чувственное восприятие зрителя, красноречиво демонстрирует образ мышления послевоенного общества, одновременно являясь специфической презентацией, иконографией современного мира.

Цель создания коллажа состояла в том, чтобы вписать в тесное пространство гостиной некую репрезентацию предметной сферы, нравственно-эстетических и культурных идей, заполонивших сознание послевоенного общества. Так, воплощением жизненного начала выступили прообразы Адама и Евы, фигуры полуобнаженных атлетичных мужчины и женщины, символично находящихся в одной плоскости и направленных друг к другу. В дополнение к этому коллаж вобрал в себя изображения продуктов питания, домашнего интерьера с комнатными растениями и мебелью, предметы достигнутого технического прогресса в области автомобилестроения, космоса, бытовой техники, телевидения, кинематографа, радио, средств связи и массовой информации и др., образы исторического характера, которые были заимствованы из американской журнальной продукции.

Обложка популярного комикса, помещенная на стене между традиционным изображением-портретом XIX в. и окном, из которого виднеется кинотеатр, символизирует ушедшую эпоху и движение общества навстречу современным технологиям в сфере развлечений и проведения досуга, а расположенный на торшере логотип «FORD», увенчанный короной и изображенный размером с голову мужчины, в руках которого находится гигантский леденец на палочке с перекликающейся с автомобильным брендом надписью «POP» как отсылкой к течению поп-арта, пророчески намекает на массовое, повсеместное производство автомобилей и их гегемоническое значение в жизни человека уже в самое

ближайшее время. Если потолок гостиной представлен изображением Земли, полученным из космоса, отражая тематику космической эры, постижение человеком космического пространства, то ковер – аллегорическое воплощение отдыхающих на морском побережье людей в макромасштабе, своеобразный вид из космоса. Названием коллажа, в основу которого был положен символический код, определивший введение большого количества знаков-символов и различных смысловых значений, выступил заголовок одной из вставленных иллюстраций, который художник счел необычайно актуальным и подходящим для придания программного характера своей композиции.

Пародийная коллажная композиция *«Без названия»* (1976) британской художницы Л. Стерлинг выступает частью серии «безымянных» коллажей, созданных в период 1976–1978 гг. и сочетающих иллюстрации, заимствованные преимущественно из британских тематических журналов для женщин. Ключевым и приковывающим особое внимание зрителя элементом коллажного произведения становится монохромное изображение обнаженной женщины, принявшей согнутую форму, которая, говоря метафорически, пытается «выбраться» из сковывающего ее движения стального умывальника, установленного во внешне современном пространстве гостиничного вестибюля или парадного входа в частный дом. Вместо лица модели Л. Стерлинг вставляет непропорционально крупное изображение заварника для чая с позолоченной кромкой, в незаполненом пространстве под умывальником – оставляет фотоснимок огромного электрического выключателя – символ подконтрольности, зависимости от решения кого-либо «извне». В покрытом линолеумом свободном помещении «плавают» кратно увеличенные в размере фрагменты продуктов питания: занимающая передний план холста тарелка с разрезанным надвое блином и ножом для масла «зависает» над парадным лестничным пролетом, ведущим наверх в открытое светлое пространство; изображение гигантского пирожного с начинкой из абрикосового джема и сливок располагается чуть дальше в округлой сфере под винтовой лестницей, элегантно изгибающейся и уходящей за пределы кадра, вероятно, на второй этаж помещения. Темное время суток частично скрывают висящие на окнах позади модели белые шторы с оборками, из которых виднеются экзотические тропические растения, похожие на пальмовые деревья. Миниатюрный брусок мыла, оставленный автором на стальной поверхности рядом с женским силуэтом, выступает символом тривиального правила мытья рук и подчеркивает сюрреалистическую комичность и пародийность коллажной композиции.

Коллаж Л. Стерлинг, целиком составленный из знаков-символов, несущих конкретную смысловую нагрузку, что позволяет определить его доминантой символический код, высмеивает и деконструирует традиционное медиаотражение женщины как идеала красоты, домашнего быта и уюта и воплощает резкое возмущение и протест против ее восприятия как объекта мужского визуального удовольствия и потребления. Обладая сильным внешним воздействием на мужчин, в коллажном произведении женщина, движения которой физически скованы, представлена в одной семантической плоскости с продуктами питания, отражая одинаковую степень привлекательности их потребления и олицетворяя свое зависимое, ущемленное положение в обществе. Таким образом, коллаж феминистической направленности Л. Стерлинг становится своего рода актом неповиновения и решительным действием навстречу освобождению от закостенелых принципов патриархального общества.

Коллажному творчеству белорусского художника О. Крошкина свойственен принцип журнализма. Газета – одна из тех вещей, которые очень ярко отражают время как категорию. О. Крошкин использует ее как некий декоративный подкладочный материал, потому что она, по его мнению, обладает очень интересным цветом. Работа, выполненная на газете, как бы живет, ведь этот материал с течением времени желтеет, приобретая специфичный, уникальный цвет. Его коллажи *«Советский воин»* (2014) и *«Leben»* (2016), фоном которых как раз выступили подлинные иллюстрации газетных изданий и журнальной продукции, отличаются уникальным пластическим языком и обусловлены культурным смысловым кодом ввиду наличия ссылок исторического характера. В этих работах художник соединяет чувственность и концептуализм, наивность и иронию.

Как всякий творец, О. Крошкин испытывает трагедию существования, и в каждой его работе присутствует этот внутренне скрытый, но всегда очень явный драматизм, реализующийся посредством применения герменевтического кода в абстрактном, беспредметном

коллаже *«Столкновение»* (2016). Всегдашняя драма отношений мужчины и женщины, пронзительное внутреннее социальное столкновение очень остро отображается в коллажных работах *«Очередь»* (2001) и *«Дом отдыха. Танцы»* (2014), побуждающих у зрителя возникновение уникального ассоциативного ряда, основанного, прежде всего, на его собственном практическом опыте, что выявляет преобладание семного кода в названных коллажах.

Доминирование символического кода в произведениях-коллажах *«Выпьем за любовь»* (2005) и *«Утро – вечер»* (2013) обусловливает столкновение множества контрастирующих между собой знаков-символов в художественном пространстве, демонстрируя внутреннюю свободу художника-философа и его готовность «говорить» на самые острые темы современности.

Сегодня, в эпоху цифровых технологий коллаж как смыслообразующий концепт искусства отражает проникновение техногенности на всех уровнях жизнедеятельности человека. В XXI в. художественный прием коллажа, находясь в состоянии постоянной трансформации, используется художниками для создания сложных социальных, политических и эстетических нарративов.

Кенийская художница В. Муту прибегает к использованию коллажного приема в изучении последствий колониализма в своей стране. Она создает массив работ, которые являются не только отражением сложной современной глобализированной эпохи, но и становятся полем для выявления новых художественных возможностей приема коллажа. Ее серия коллажей *«Без названия»* (2001), куда вошли такие работы, как *«Девушка, сидящая на столе», «Девушка с кругами», «Лежащая девушка», «Мать и дитя»* и др., изображает женщин, пострадавших в результате политического насилия и беспорядков в Республике Сьерра-Леоне. Взаимозависимость эпизодов и постепенное тематическое развертывание, свойственные этим коллажным композициям, обусловлены введением в их основу проайретического кода.

Коллаж *«Вторжение»* (2008) из серии *«Дом прекрасен: Возвращение войны домой. Новая серия»* (2004–2008) американской художницы М. Рослер, выполненный в опоре на культурный смысловой код, посвящен катастрофическим последствиям войн в Афганистане и Ираке. Автор тонко комбинирует безукоризненно подобранные, хрестоматийные образы-шаблоны элегантно одетых персон светского американского общества на фоне бесконечно известной человечеству ужасающей, всепоглощающей атмосферы военных действий, иронизируя над всей парадоксальностью интервенции войск Соединенных Штатов Америки на территорию восточных государств.

Таким образом, искусство коллажа характеризуется постоянным обновлением, разрушая традиционные представления о живописи и предлагая новую парадигму художественных сочинений, выступающих визуальным воплощением актуальных процессов мироздания. Концептуальные работы художников-коллажистов отражают дух времени и в действительности определяют хронологический период или целую эпоху посредством введения в художественное произведение комбинации специфических элементов и знаков-символов, обусловленных конкретным смысловым и семантическим содержанием.

Анализ коллажных произведений живописи XX – первой четверти XXI вв. позволил установить, что их доминантой становится семный смысловой код. Помимо этого, мы обнаруживаем, что все смысловые коды можно условно разделить на две группы по хронологическому характеру применения. Так, герменевтический, проайретический и семный коды преобладают в коллажных произведениях живописи, относящихся к эпохам модернизма и постмодернизма, тогда как символический и культурный коды доминируют в коллажах, созданных в период 1990-х гг. – первой четверти XXI в. (эпоха метамодернизма).

Литература:

1. Белякова, Е.О. Коллаж, классификация новой формы выразительности в искусстве XX века / Е.О. Белякова. – Текст : непосредственный // Искусство и диалог культур : сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции. – Вып. 12. – Санкт-Петербург : Книжный дом, 2018. – С. 240–242.

2. Демченко, А.И. Горизонты полистилистики / А.И. Демченко. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : научный журнал. – 2015. – № 5 (55). – С. 56–63.

3. Котович, Т.В. Энциклопедия русского авангарда / Т.В. Котович. – Минск : Экономпресс, 2003. – 416 с. – Текст : непосредственный.

4. Лалетин, Д.А. Культурология / Д.А. Лалетин. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр ВГПУ, 2008. – 264 с. – Текст : непосредственный.

5. Лукичев, Р.В. Истоки «generative art» в европейском авангардном искусстве начала XX века / Р.В. Лукичев. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение : научный журнал. – 2014. – № 3. – С. 104–111.

6. Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / редкол. : Г.Ф. Коваленко (пред.) и др. – Москва : Наука, 2005. – 429 с. – Текст : непосредственный.

7. Троицкая, А. Коллаж: пространство и структура. История развития и проблематика / А. Троицкая. – Sunnyvale : Lambert Academic Publishing, 2011. – 120 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Belyakova, E.O. Kollazh, klassifikatsiya novoy formy vyrazitel'nosti v iskusstve KhKh veka / E.O. Belyakova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo i dialog kul'tur : sbornik nauchnykh trudov KhII Mezhdunarodnoy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Vyp. 12. – Sankt-Peterburg : Knizhnyy dom, 2018. – S. 240–242.

2. Demchenko, A.I. Gorizonty polistilistiki / A.I. Demchenko. – Tekst : neposredstvennyy // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki : nauchnyy zhurnal. – 2015. – № 5 (55). – S. 56–63.

3. Kotovich, T.V. Entsiklopediya russkogo avangarda / T.V. Kotovich. – Minsk : Ekonompress, 2003. – 416 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Laletin, D.A. Kul'turologiya / D.A. Laletin. – Voronezh : Izdatel'sko-poligraficheskiy tsentr VGPU, 2008. – 264 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Lukichev, R.V. Istoki «generative art» v evropeyskom avangardnom iskusstve nachala KhKh veka / R.V. Lukichev. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie : nauchnyy zhurnal. – 2014. – № 3. – S. 104–111.

6. Russkiy avangard 1910–1920-kh godov: problema kollazha / redkol. : G.F. Kovalenko (pred.) i dr. – Moskva : Nauka, 2005. – 429 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Troitskaya, A. Kollazh: prostranstvo i struktura. Istoriya razvitiya i problematika / A. Troitskaya. – Sunnyvale : Lambert Academic Publishing, 2011. – 120 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Досанова, К.К. Аспекты взаимодействия музыки и изображения в контексте анимации / К.К. Досанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 13–17.

УДК 7. 06

Досанова Камила Каировна,
кандидат педагогических наук, доцент;
РГУ «Казахский национальный университет искусств»,
профессор кафедры музыковедения и композиции
E-mail: kamiladosanova@mail. ru
Республика Казахстан, г. Астана

АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ АНИМАЦИИ

Аннотация. *В данной статье исследуются важные аспекты взаимодействия музыки и изображения в анимационном искусстве. Взаимодействие звукового и изобразительного рядов в анимации представлено на основе изучения источников по этому вопросу. В частности, выделены типы взаимодействия, направления, ракурсы, а также отмечены средства выразительности музыки и анимации, способствующие созданию новых форм синтеза искусства. Автор анализирует влияние музыкального сопровождения на восприятие анимационных произведений, а также на создание эмоциональной атмосферы. В статье также обсуждаются художественные аспекты интеграции музыки и изображения в контексте анимации, предоставляя ценные рекомендации для создания эффективного синтеза музыки и изображения в анимационных проектах.*

Ключевые слова: *музыка; изображение; анимация; средства выразительности; синтез.*

Kamila Dosanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Kazakh National University of Arts,
Professor of the Department of Musicology and Composition
E-mail: kamiladosanova@mail. ru
Republic of Kazakhstan, Astana

ASPECTS OF INTERACTION MUSIC AND IMAGES IN THE CONTEXT OF ANIMATION

Annotation. *This article explores important aspects of the interaction of music and image in animation art. The interaction of sound and visual series in animation is presented based on the study of sources on this issue. In particular, the types of interaction, directions, and angles are highlighted, as well as the means of expression of music and animation that contribute to the creation of new forms of art synthesis. The author analyzes the influence of musical accompaniment on the perception of animated works, as well as on the creation of an emotional atmosphere. The article also discusses the artistic aspects of integrating music and image in the context of animation, providing valuable recommendations for creating an effective synthesis of music and image in animation projects.*

Keywords: *music; image; animation; means of expression; synthesis.*

В настоящее время анимация стала неотъемлемой частью современной культуры и используется в различных сферах жизнедеятельности человека. Она является не только средством передачи замысла и ценностей, но и способом для самореализациии творчества, побуждая воображение и мышление зрителя. Современная анимация представляет для авторов неограниченные возможности в реализации новых художественных образов. Тем более, возрастающая популярность анимации обеспечивается ее распространением в цифровых сетях, на телевидении, мобильных приложениях, и в целом в мультимедийном пространстве.

Анимация классифицируется по двум основным категориям: визуальному и звуковому рядам. Все визуальные элементы, которые мы видим на экране, – форма, фактура и цвет – относятся к визуальному ряду. Звуковой ряд содержит все аудиоэлементы анимации – речь, музыку, шумы и звуковые эффекты.

Музыка является одним из самых важных выразительных элементов в анимации.

Основными элементами и выразительными средствами музыки являются лад, метр, ритм, темп, тембр, динамика, мелодия, гармония, инструментовка. В анимационном кино музыка создает соответствующее настроение, служит визитной карточкой фильма. Даже в те далекие времена, когда существовало немое кино, музыка своими выразительными и изобразительными возможностями через слуховое восприятие дополняла изображение.

В современной анимации все художественные элементы выступают в совокупности, создавая оригинальный образ. Музыка, цвет и изображение, взаимодействуя друг с другом, приобретают новые качества, характерные для кинематографа.

Музыка в анимации играет значительную роль, и обращение к проблематике взаимосвязи музыки и изображения в нашем исследовании не случайно. К данной проблеме в искусствоведении обращались ученые Е. Бокшицкая [2], З. Лисса [3], Ф. Мусаева [5], Е. Петрушанская [6], И. Фролов [8] и другие авторы.

В 30-х годах прошлого столетия польский музыковед З. Лисса впервые определяет роль музыки в кино как знака, включающего материал о различных действиях, а также выражающего душевное состояние человека. Ключевое заключение автора состоит в том, что музыка в кино иллюстрирует новый формат синтеза искусств, и ее положения отличаются от «автономной» музыки [3].

Каждый элемент из звукового ряда анимации имеет отличительные особенности, которые воздействуют на формирование художественного образа. Звуковые эффекты и шумы в кино выполняют различные функции. Если в художественном фильме они погружают зрителя в определенную атмосферу, особо при этом не выделяясь, то в анимации – наоборот, они используются для усиления драматических сцен, должны быть насыщенными, яркими, увлекать публику.

В целом, звуковые эффекты и шумы можно разделить на три группы: естественные звуки, специально созданные звуки и музыкальные эффекты. В анимации естественные шумы являются реальными элементами (пение птиц, шум ветра, звуки природы и т. д.), они используются для реалистичности, естественности в сценах, а музыкальные шумы, наоборот, иллюзорны, создают различные комические эффекты.

Специально созданные звуки являются звуками, которые были представлены специально для конкретной цели. Это могут быть звуки выстрелов, взрывов и т. д. Они помогают передать атмосферу и действия, которые не могут быть записаны в реальном мире.

Музыкальные эффекты естественно являются звуками, используемыми вместе с музыкой. Они могут быть применены для создания определенного эффекта, например, напряжения или смеха.

В анимационных фильмах прошлого столетия шумовые эффекты использовались в тесном взаимодействии с видеорядом. В настоящее же время они более самостоятельны и даже выступают вместо изображения. Таким образом, использование в анимации звуковых эффектов и шумов помогает зрителю погрузиться в мир проекта. Поэтому при создании анимации необходимо уделять особое внимание звуковым эффектам и шумам, используя разнообразные выразительные средства для достижения максимального результата.

Процесс развития фильма, темп движения и пластика персонажей во многом зависит еще от одного элемента звукового ряда – речи. Речевая анимация, или липсинк (lipsync) необходима для анимации диалогов. Интонации, тембр голоса играют важную роль в раскрытии образа персонажа, его пластики, они передают эмоции, настроение и даже характерные черты героя. В некоторых случаях голос может иметь бóльшую силу воздействия на зрителя, чем изображение, в связи с чем аниматору необходимо уделять особое внимание характеру голоса. Проникая в зрительную сферу, шумы усиливают ее воздействие и делают излишние кадры, ускоряя тем самым действие фильма. Таким образом, используя шумы и речь, мультфильм значительно расширил возможности, рамки кадров. Более того, речь придает фильму иное эмоциональное звучание.

Драматургическую роль в анимационном кино играют такие элементы звукового ряда, как тишина, пауза. Зачастую они несут важную эмоциональную нагрузку. И в этом плане они, подобно фразировке музыки, несут на себе функцию кинематографической «пунктуации», являющейся важным приемом в кинематографии, и позволяющей отделить различные акустические эффекты друг от друга. Этот прием придает пластичность и цельность звуковому ряду. Таким образом, функция кинематографической «пунктуации» способствует более гармоничному и эмоциональному восприятию анимации.

Не менее существенна роль музыки в контексте анимационного фильма. Музыка

в мультипликации, безусловно, основной элемент звукового ряда, и несет огромную драматургическую и стилеобразующую нагрузку с широкими образно-функциональными возможностями. Это единственный реальный элемент, который оживляет визуальный ряд. По мнению З. Лиссы, лишь музыка возникает из действительности и содействует «более реальному воплощению» визуализации [3]. Сочетание музыки с речью и шумами позволяет добиться максимальной выразительности визуального ряда.

Современная анимация находится в постоянном поиске новых выразительных средств взаимодействия звука и изображения. Особенно ярко это проявляется при создании художественного образа. Так, в стадии эксперимента находятся необычные формы синтеза, такие, как сочетание немого кино и «живой музыки», в области светомузыки и цветомузыки, музыкальной графики и др. Продолжаются попытки перевода музыкального материала в визуальный ряд.

Рассмотрение проблем взаимодействия музыки и изображения в анимации является актуальным направлением научных исследований. Это содействует развитию не только искусства анимации, но и имеет большое значение для музыки, кинематографа и изобразительных искусств, создающих художественный образ анимационного фильма. Для передачи своих идей и эмоций современная анимация применяет разнообразные выразительные средства и приемы других видов искусств – для создания цельного, гармоничного образа. Ввиду этого изучение взаимодействия музыки и изображения в анимации является важным шагом в понимании и развитии этого искусства.

В практике анимационного кино существует несколько способов взаимодействия звукового и изобразительного рядов, но наиболее распространенными и важными являются два типа, имеющие своеобразные общие черты развития. Первый тип взаимосвязи рядов предполагает, что музыка специально создается или подбирается для определенного мультфильма в соответствии с драматургией и изображением. Второй тип взаимодействия рядов, наоборот, предполагает, что музыка является основой для создания мультфильма, а изображение строится в соответствии с ее ритмом и характером.

Непосредственное взаимодействие звукового и изобразительного рядов обеспечивает ритм. «Именно ритм – своеобразное чередование длительностей и акцентов – является во многом основой потенциальной «музыкальности» кино. Ритм в кино наиболее динамичен, заложен самой литературной основой фильма, подчеркнуто заострен монтажом, сменой ракурсов и планов» [9, с. 15].

О влиянии ритма на взаимосвязь музыки и изображения было отмечено К. Лондоном. Он подчеркивал, что ритм является неотъемлемой частью как музыки, так и кино, и именно благодаря ему происходит гармоничное сочетание звуков и визуальных образов [7].

Итак, в анимации важное место занимает темп, ритм, тембр, которые определяются содержанием и образом произведения.

Временная природа музыки и кино позволяет осуществлять движение в разнообразных его типах и форматах. Анимационный персонаж в отличие от живого актера, не может самостоятельно двигаться, поэтому каждое его движение должно быть предусмотрено и реализовано. При помощи искусственного создания движения авторы анимации могут передавать не только физические действия, но и эмоции, настроение и характеры персонажей. При этом движения в анимации придают существенную эмоциональность как анимации, так и музыке. В этом состоит особая сила воздействия на зрителей. По сути, такая форма эмоционального движения приближает ее к массовым и интернациональным зрелищным формам.

По мнению культуролога Ю. Лотмана, движение во взаимодействии с изображением является существенной особенностью анимации. Он полагает, что если движение естественно сочетается с природой фотографии, то оно противоречит искусственному рисованному изображению. Таким образом, движение удваивает иллюзорность фотографии и одновременно удваивает условность рисованного кадра [4]. Таким образом, движение является неотъемлемой частью анимации и способствует ее развитию и совершенствованию. Анимация и музыка неразрывно связаны с движением, и это сближает их и выстраивает неразделимую связь между ними.

Музыкальный образ представляет собой движение интонационное, гармоническое, метроритмическое, динамическое, темповое и т. д. Можно сказать, что музыкальный образ всегда остается движущей силой, передающей эмоции и чувства, создавая неповторимую атмосферу и влияя на восприятие зрителя. Для музыки и анимации характерны эмоциональность, активность, действенность. Эти пара-

метры сближают их и составляют особенности каждого из искусств.

Из вышесказанного следует, что в создании аудиовизуального анимационного образа большую роль играет движение, которое исходит из характера и функций звукового ряда. Это подтверждает шведский кинорежиссер Ингмар Бергман: «Ни один из видов искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка» [1, с. 98].

Анимация и музыка имеют много общего и в структурном плане. Они являются искусствами, которые способны передавать чувства и мысли, которые подчиняются определенным законам и правилам. В музыке это мелодия, гармония, форма, инструментовка, ритм, а в анимации – кадры, движение, композиция, цвет, звук. Также в музыке и анимации применяются различные средства выразительности. В частности, в музыке используются различные динамические оттенки, темповые, тембровые, ладовые изменения, в анимации – различные технологии, фильтры для коррекции цвета, переходы между кадрами. Вследствие этого они взаимодействуют и создают своеобразные произведения искусства.

Музыка может передавать как слуховые, так и визуальные образы. В музыкальной практике имеется большое количество примеров, подтверждающих изобразительный потенциал музыки. Ярким примером может служить Шестая «Пасторальная» симфония Л. Бетховена, в ее четвертой части композитор «нарисовал» картину летней грозы, так и назвав ее «Гроза». Примерами изобразительности такого рода выступают пьесы М.П. Мусорского «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках», «Гном» из фортепианного цикла «Картинки с выставки»; пьесы П.И. Чайковского из фортепианного цикла «Времена года».

Характерными чертами анимационного фильма стали: синтез музыки и анимации, синхронный звук, подстраивание музыки под действия в кадре. Подобные черты шлифовались и использовались впоследствии в серии мультипликационных работ «Наивные симфонии» (Silly Symphonies), которых насчитывалось около семидесяти.

На основании вышеизложенного можно заключить, что анимационное творчество хорошо подходит для визуализации музыкальных образов, где гармонично соединяются два художественных ряда – изобразительный и музыкальный, порождая новые идеи в известных произведениях. Многочисленные примеры доказывают важность синтеза музыки и анимации, нахождение баланса и гармонии между этими двумя видами искусства. Художественные средства музыки и анимации имеют глубокие взаимосвязи: мелодия родственна светотени в живописи, мажорный и минорный лады в музыке аналогичны краскам в картинах, сочетание цветов и звуков – это и есть гармония в этих искусствах.

Очень важно, чтобы аудиовизуальная композиция не была механическим соединением звука и визуализации. Визуализация не должна являться иллюстрацией, а музыка не должна служить фоном. Звуковой и визуальный поток должны создавать новый смысл и цельный образ, т. е. должен родиться некий единый аудиовизуальный ряд, где компоненты должны быть равноценны и взаимосвязаны.

Таким образом, слияние двух художественных рядов – музыки и визуализации явилось новым условием производства анимационных фильмов.

Литература:

1. Бергман, И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью / И. Бергман. – Москва : Искусство, 1969. – 246 с. – Текст : непосредственный.

2. Бокшицкая, Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания / Е. Бокшицкая. – Текст : непосредственный // Эстетические очерки: Избранное. – Москва : Музыка, 1980. – С. 45–62.

3. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. – Текст : непосредственный.

4. Лотман, Ю.М. О языке мультипликационных фильмов / Ю.М. Лотман. – Текст : непосредственный // Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. – С. 671–674.

5. Мусаева, Ф.С. Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Мусаева Фарида Сейфалкызы ; Московская дважды ордена Ленина государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 1984. – 22 с. – Текст : непосредственный.

6. Петрушанская, Е. О проблемах оперы на телевидении / Е. Петрушанская. – Текст : непосредственный // Музыкальный театр: события, проблемы. – Москва : Музыка, 1990. – С. 121–140.

7. Севастьянова, С.С. Время и пространство в экранном музыкальном театре / С.С. Севастьянова. – Текст : непосредственный // Философия и культура. – 2013. – № 2. – С. 197–209.

8. Фролов, И. О музыкальной драматургии кино / И. Фролов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1960. – № 9. – С. 114–119.

9. Хангельдиева, И.Г. Музыка в синтетических видах искусства / И.Г. Хангельдиева. – Москва : Знание, 1987. – 64 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bergman, I. Stat'i. Retsenzii. Stsenarii. Interv'yu / I. Bergman. – Moskva : Iskusstvo, 1969. – 246 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Bokshitskaya, E. Muzykovedcheskiy fil'm kak sredstvo esteticheskogo vospitaniya / E. Bokshitskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Esteticheskie ocherki: Izbrannoe. – Moskva : Muzyka, 1980. – S. 45–62.

3. Lissa, Z. Estetika kinomuzyki / Z. Lissa. – Moskva : Muzyka, 1970. – 495 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Lotman, Yu.M. O yazyke mul'tiplikatsionnykh fil'mov / Yu.M. Lotman. – Tekst : neposredstvennyy // Ob iskusstve. – Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPB, 2005. – S. 671–674.

5. Musaeva, F.S. Estetiko-teoreticheskie problemy sovetskoy teleopery : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Musaeva Farida Seyfalkyzy ; Moskovskaya dvazhdy ordena Lenina gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo. – Moskva, 1984. – 22 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Petrushanskaya, E. O problemakh opery na televidenii / E. Petrushanskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'nyy teatr: sobytiya, problemy. – Moskva : Muzyka, 1990. – S. 121–140.

7. Sevast'yanova, S.S. Vremya i prostranstvo v ekrannom muzykal'nom teatre / S.S. Sevast'yanova. – Tekst : neposredstvennyy // Filosofiya i kul'tura. – 2013. – № 2. – S. 197–209.

8. Frolov, I. O muzykal'noy dramaturgii kino / I. Frolov. – Tekst : neposredstvennyy // Sovetskaya muzyka. – 1960. – № 9. – S. 114–119.

9. Khangel'dieva, I.G. Muzyka v sinteticheskikh vidakh iskusstva / I.G. Khangel'dieva. – Moskva : Znanie, 1987. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Кучер, Н.Ю. Анатолий Кривошей: путь к вершинам педагогического мастерства / Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 18–21.

УДК 78.071.4

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

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

АНАТОЛИЙ КРИВОШЕЙ: ПУТЬ К ВЕРШИНАМ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Аннотация. *В статье представлен творческий путь челябинского композитора Анатолия Давидовича Кривошея с точки зрения его педагогической деятельности как преподавателя композиции на кафедре истории, теории музыки и композиции в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского. Рассматриваются основные события профессионального пути, которые оказали влияние на выбор педагогического направления деятельности в качестве ведущего, наряду с собственно композиторским творчеством.*

Ключевые слова: *Анатолий Давидович Кривошей; композитор; педагог.*

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

ANATOLY KRIVOSHEI: THE PATH TO THE HEIGHTS OF PEDAGOGICAL EXCELLENCE

Annotation. *The article presents the creative path of Chelyabinsk composer Anatoly Davidovich Krivoshei from the point of view of his pedagogical activity as a teacher of composition at the Department of History, Theory of Music and Composition at the South Ural State Tchaikovsky Institute of Arts. The main events of the professional path that influenced the choice of the pedagogical direction of activity as a leader, along with the composer's own work, are considered.*

Keywords: *Anatoly Davidovich Krivoshei; composer; teacher.*

Становление профессионального композитора – долгий и тернистый путь, начинающийся, как правило, с юных лет и первых опусов, и продолжающийся всю творческую жизнь.

Но еще куда более сложным, на наш взгляд, является путь, которым идет композитор-педагог – тот, кто обучает искусству композиции юных, незрелых, но стремящихся постичь все тайны композиторского ремесла учащихся музыкальных школ или средних специальных учебных заведений, в ком проявилась искорка дара создавать музыку. Важнейшими на этом пути становятся учителя – наставники, дающие основы композиторского дела – как с точки зрения технического «оснащения», так и с позиций духовного развития личности творца.

В Челябинске уже на протяжении более двух десятков лет существует такое понятие, как «композиторская школа А. Кривошея». Данная дефиниция была выведена известным челябинским музыковедом, членом Союза композиторов России Т.М. Синецкой и прочно закрепилась в профессиональных кругах. И это совершенно справедливо – композиторская школа Анатолия Кривошея действительно существует, поскольку за долгие годы преподавательской деятельности им было выпущено огромное количество студентов, которые по-

лучили признание своей композиторской деятельности на различных уровнях, как внутри страны, так и за рубежом.

Композитор-педагог – явление довольно редкое в среде профессиональных композиторов, поскольку не всегда в одном человеке могут одновременно сочетаться два сложнейших и требующих огромных духовных (и не только) затрат равнозначных направления деятельности, два таланта.

Интересно рассмотреть путь композитора Анатолия Кривошей с точки зрения именно педагогической деятельности. Для этого обратимся к его творческой биографии и проследим основные «точки», в которые и определялось основное дело жизни.

После окончания средней школы в 16 лет будущий композитор готовился к поступлению в Екатеринбург (тогда Свердловск) на специальность «Журналистика». Однако, по стечению некоторых неблагоприятных обстоятельств со здоровьем, это поступление не удалось осуществить. К тому времени была успешно окончена музыкальная школа по классу преподавателя Фриды Иосифовны Поляковой, и выбор пал на музыкальное училище. Анатолий отлично владел фортепиано, и было запланировано поступать на фортепианное отделение. Однако, как вспоминает сам Анатолий Давидович, уже в пятом классе музыкальной школы он начал сочинять небольшие произведения и иногда советовался по поводу этих произведений с Евгением Георгиевичем Гудковым. Евгений Георгиевич Гудков (1939–2008) – композитор, автор произведений разных жанров. Окончил Челябинское музыкальное училище, затем в 1964 году – композиторский факультет Уральской консерватории по классу Н.М. Хлопкова, после чего вернулся в Челябинск. В период с 1964 по 1968 годы преподавал теоретические предметы в Челябинском музыкальном училище. С 1966 года – член союза композиторов СССР (сейчас – Союз композиторов России). Именно Евгений Георгиевич отметил в молодом человеке талант к созданию произведений и посоветовал идти этим путем. Тем более желание сочинять всегда присутствовало, и это получалось. В программу вступительных испытаний было включено одно из собственных сочинений, и, блестяще сыграв программу и показав крепкие знания, А.Д. Кривошей выбрал специальность «Теория музыки».

Некоторое время в обучении Анатолий Давидович совмещал две специальности, усиленно занимаясь на фортепиано, но уже совсем скоро было отдано предпочтение теоретическому отделению. Связь же с фортепиано не прерывалась. Уже на первом курсе училища совместно с Валерием Ярушиным был создан инструментальный ансамбль «Аллегро» для выступлений на танцевальных площадках города, просуществовавший несколько сезонов. Помимо этого, А.Д. Кривошей работал концертмейстером в областной команде по художественной гимнастике и с годами приобрел статус лучшего концертмейстера в стране, поскольку он не просто аккомпанировал выступлениям, а создавал уникальные музыкальные произведения для каждого отдельного номера, с которым выступала команда. Однако в определенный момент Анатолию Кривошею вновь предстояло сделать выбор – между профессиональным композиторским образованием и выступлениями на эстраде и в гимнастике.

Выбор был очевиден, и Кривошей поехал поступать на композицию в Уральскую консерваторию.

Готовясь к поступлению, будущий композитор познакомился с Вадимом Давидовичем Биберганом, который тогда преподавал в Уральской консерватории на кафедре композиции. Вадим Биберган – советский и российский композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, народный артист Российской Федерации (2007). В одной из предыдущих публикаций мы более подробно рассматривали роль В. Бибергана в творческой судьбе А. Кривошея [1]. Анатолий показал свои сочинения, получил одобрение В.Д. Бибергана и стал готовиться к вступительным экзаменам.

Специальность была сдана на «отлично», однако на вступительном собеседовании у комиссии возникли вопросы по поводу М. Цветаевой и Б. Пастернака, на стихи которых были написаны представленные на экзамене сочинения А. Кривошея. В 1972 году «идеологическая машина» все еще оказывала влияние на творчество, и председатель комиссии заявил, что «композитор – это есть передний край идеологической борьбы». Итогом оказался отказ в приеме на композиторский факультет.

В.Д. Биберган посоветовал Анатолию Давидовичу подать документы на музыковедение. Так судьба распорядилась, чтобы Анатолий Кривошей получил музыковедческое образование. Обучение шло успешно, был написан и защищен диплом, и даже поступило предложение продолжать работу и писать диссертацию.

Также велась и педагогическая работа – на одном из последних курсов консерватории

Анатолий был направлен на работу в Тобольское музыкальное училище, где преподавал предметы музыкально-теоретического цикла. В консерватории в это время он был переведен на очно-заочную форму обучения.

Параллельно с музыковедением и педагогической деятельностью Кривошей продолжал заниматься композицией и не оставлял мысли получить высшее композиторское образование.

При занятиях композицией с В. Биберганом общение быстро переросло общение учителя и ученика и приобрело дружеский характер. В доме Вадима Давидовича часто бывали такие выдающиеся личности, как Инна Чурикова, Глеб Панфилов, Андрон Кончаловский и другие, общение с которыми давало молодому композитору тот самый фундамент творческой деятельности, закладывало основы для собственных опусов, в том числе для театральных постановок в будущем. Однако В.Д. Биберган оставил консерваторию и незадолго до окончания консерватории А.Д. Кривошеем уехал в Ленинград, тем самым прервав эти занятия.

Для Анатолия Давидовича Вадим Биберган – один из последних учеников Д.Д. Шостаковича – стал одним из первых наставников, который погрузил молодого начинающего композитора в огромный мир искусства – музыки, кино, театра.

По окончанию Уральской консерватории, вернувшись в Челябинск, Анатолий Давидович устроился на работу в Областное культурно-просветительное училище, где работал как музыковед, ведя весь цикл музыкально-теоретических дисциплин и фортепиано. Одновременно он работает в Челябинском государственном институте культуры как преподаватель общего фортепиано и концертмейстер. Анатолий Давидович, продолжая стремиться к профессиональному обучению композиторскому мастерству, поддерживает связь с Биберганом, который советует ему обратиться по поводу поступления в Уфимскую консерваторию к Е.Н. Земцову. Однако Кривошей выбирает другой путь – в это время была предпринята успешная попытка поступить в Новосибирскую консерваторию на композиторский факультет, однако отсутствие заочной формы обучения вынудило отказаться от этой идеи – постоянная работа и необходимость содержать семью не могли позволить обучаться на дневном отделении.

В 1978 году Анатолий Кривошей наконец поступает в Уфимский институт искусств – в класс к З.Г. Исмагилову, однако Загир Гарипович после летнего экзамена на первом курсе предложил А.Д. Кривошею учиться у Е.Н. Земцова.

Анатолий Давидович вспоминает о Евгении Николаевиче как о мастере – не только композиторе, но и педагоге. По его словам, Земцов умел охватить единым взглядом всю форму сочинения, мог с одного взгляда оценить достоинства и недостатки представленной учеником партитуры нового сочинения. И этому он учил своих учеников. Также композитор отмечает сходство Е.Н. Земцова и В.Д. Бибергана – и тот, и другой постоянно приобретали записи с новой музыкой и изучали ее, слушая пластинки.

Окончив институт в 1983 году и получив наконец высшее композиторское образование, А.Д. Кривошей получил предложение от директора Челябинского музыкального училища Б.М. Белицкого перейти на педагогическую работу в классе композиции, который до этого вел Ю.Е. Гальперин. Это событие стало поворотным в судьбе Анатолия Кривошея, поскольку «педагогическая работа с молодыми композиторами со временем стала важнейшим направлением его деятельности» [2, с. 156].

Класс композитора Кривошея стал заполняться самыми разными учениками – разных специальностей, разного уровня музыкальной подготовки и интеллектуального развития.

Первые победы пришли очень скоро – под руководством А. Кривошея в 1990 году Лера Авербах получила диплом Лауреата Всесоюзного конкурса молодых композиторов, а в 1993 году сам Анатолий Давидович получил диплом Лауреата Международного конкурса «Юношеские ассамблеи искусств» в Москве – как педагог по композиции.

За сорокалетний период педагогической деятельности Анатолий Кривошей подготовил огромное количество выпускников, практически все из которых поступили в ведущие консерватории страны. Как отмечает сам Анатолий Давидович, в Уральской консерватории был период, когда на всех курсах композиторского факультета учились только его ученики. Многие выпускники уже получили звания доцентов и профессоров, стали членами Союза композиторов России, получили признание как в России, так и за рубежом. Назовем лишь некоторых – Татьяна Шкербина, Алан Кузьмин, Полина Сергиенко и др.

В 1997 году в Челябинском институте музыки им. П.И. Чайковского под руковод-

ством Анатолия Давидовича Кривошея открылась специальность «Композиция», которая востребована среди абитуриентов и сегодня. Ежегодно на специальность композиции в класс к профессору Кривошею подают заявления абитуриенты, желающие получить не просто диплом о высшем образовании. Процесс обучения здесь строится на взаимном уважении, на стремлении не только к овладению композиторским ремеслом и техническими основами создания музыкальных произведений. Анатолий Кривошей учит своих студентов гораздо большему, чем просто создание композиторского продукта – он учит быть Личностью, отдавая каждому из учеников частичку себя, вкладывая в талант каждого из них капельку своего собственного творческого дара. Без этого невозможно научить писать истинную музыку. Во всех своих учениках Анатолий Давидович ищет не столько выдающиеся способности, сколько «зараженность» написанием музыки, фантазию и стремление к развитию. Композитор-педагог – это редкий дар, который не каждому дан. Без способности «раствориться в студенте» не получится дать ему возможность развиться и выразить себя. И Анатолий Кривошей выработал свою систему работы – погружение в большой мир «правильной», великой музыки, развитие эрудиции, фантазии, мышления. С каждым из учеников педагог проходит огромный путь – от первых набросков до больших серьезных сочинений, до проявления собственного «Я» каждого из студентов.

***Литература**:*

1. Кучер, Н.Ю. Композиторская школа А. Кривошея в Челябинске – исторические истоки / Н.Ю. Кучер. – Текст : электронный // Педагогическое образование. – 2023. – Том 4. – № 7. – С. 37–40. – URL: https://po-journal.ru/wp-content/uploads/2023/07/ped-obrazovanie-t-4-7-2023.pdf (дата обращения: 02.05.2024).

2. Синецкая, Т.М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века / Т.М. Синецкая. – Челябинск : Министерство культуры Челябинской области, 2021. – 352 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kucher, N.Yu. Kompozitorskaya shkola A. Krivosheya v Chelyabinske – istoricheskie istoki / N.Yu. Kucher. – Tekst : elektronnyy // Pedagogicheskoe obrazovanie. – 2023. – Tom 4. – № 7. – S. 37–40. – URL: https://po-journal.ru/wp-content/uploads/2023/07/ped-obrazovanie-t-4-7-2023.pdf (data obrashcheniya: 02.05.2024).

2. Sinetskaya, T.M. Tvorchestvo kompozitorov Yuzhnogo Urala pervoy chetverti XXI veka / T.M. Sinetskaya. – Chelyabinsk : Ministerstvo kul'tury Chelyabinskoy oblasti, 2021. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Оригинальные черты инструментального стиля джазовых сочинений И.Ф. Стравинского / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 22–26.

УДК 781. 6

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

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЯ ДЖАЗОВЫХ СОЧИНЕНИЙ И.Ф. СТРАВИНСКОГО

Аннотация. *Автор статьи анализирует некоторые тенденции джазового языка в инструментальных сочинениях И.Ф. Стравинского, в контексте композиционных, жанровых и художественно-стилевых особенностей.*

Ключевые слова: *джазовая стилистика; неоклассицизм; рэгтайм; блюз; свинг; ударная природа фортепиано.*

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
Russia, Chelyabinsk

ORIGINAL FEATURES OF THE INSTRUMENTAL STYLE JAZZ COMPOSITIONS BY I. F. STRAVINSKY

Annotation. *The author of the article analyzes some trends of the jazz language in the instrumental compositions of I.F. Stravinsky, in the context of compositional, genre and artistic-stylistic features.*

Keywords: *jazz stylistics; neoclassicism; ragtime; blues; swing; percussive nature of the piano.*

Игорь Фёдорович Стравинский по праву считается одним из самых значимых представителей мировой музыкальной культуры XX века. Композитор оставил для будущих поколений колоссальное творческое наследие, охватывающее около ста различных опусов и отличающееся необычайным многообразием и неповторимым индивидуальным авторским почерком: пять симфоний, четыре оперы, девять балетов, вокально-хореографические и хоровые произведения, оркестровые и камерно-инструментальные сочинения для различных составов, произведения для фортепиано, романсы и песни.

И.Ф. Стравинский, получив весьма основательную композиторскую школу, опирающуюся на прочные академические музыкальные традиции (как известно, композитор обучался оркестровке и композиции у Н.А. Римского-Корсакова), всецело находился в стремительном потоке чрезвычайно сложных художественно-стилистических процессов новой эпохи. Природа творческого дарования композитора отличалась широтой и многоаспектностью, позволяя сочетать академические устои и принадлежность к музыкально-художественному мировоззрению XX столетия.

Ещё при жизни И.Ф. Стравинского называли «композитором тысячи и одного стилей», чьи творческие парадоксально резкие, неожиданные стилистические повороты и контрастные интересы простирались от неоклассицизма до додекафонии и серийной техники. По словам Л.Е. Гаккеля, «никто из композиторов XX века не обладал такой подвижностью стиля, таким многообразием стилевых моделей, какими обладал Стравинский» [2, с. 170]. Следует отметить, что композиторский гений И.Ф. Стравинского свободно творил в абсолютно разнородных, несхожих художественных системах, что позволяет говорить о «полистилистичности» мировоззрения художника. В своём творческом поиске он с лёгкостью творил и в ярких, живописных партитурах му-

зыкально-театральных жанров, и в строгом, скупом и сдержанном колорите инструментальных произведений. Такой, по выражению Б. В. Асафьева, стилистический и жанровый «универсализм» давал возможность композитору реализовываться совершенно в любом музыкальном материале [1, с. 7].

В то же время многие исследователи творчества И.Ф. Стравинского (Б.В. Асафьев, И.Я. Вершинина, Л.Е. Гаккель, М.С. Друскин, В.Д. Конен, С.И. Савенко, В.Н. Холопова, Б.М. Ярустовский и др.) подчёркивают аспект узнаваемости его композиторского почерка. «Комбинационная техника» композитора, а именно: поразительная энергия ритмической организации музыкальной ткани, особый лаконизм тематизма, отличительные черты ладовых и гармонических приёмов, оригинальная манера оркестровки придавали определённую хара́ктерность и знако́мость его музыкально-художественных образов.

Рассмотрим некоторые тенденции джазового языка композитора.

Джаз, будучи исключительным, единственным в своём роде музыкальным явлением XX века, открывает для И.Ф. Стравинского принципиально новые художественные возможности для расширения образных границ и обновления арсенала музыкально-выразительных средств. Сам композитор в своих автобиографических записках «Хроника моей жизни» признавался: «Джаз – в широком понимании, время от времени воздействовал на мою музыку, и следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в моих самых «серьёзных» вещах» [3, с. 209]. Органичное взаимодействие традиций академической музыки и стилистических особенностей джаза, окрашивает музыкальный язык И.Ф. Стравинского особым личностным своеобразием и неповторимостью, что свидетельствует о неоспоримости авангардных творческих достижений композитора в сфере джазовой стилистики.

К написанию джазовой музыки И.Ф. Стравинский обращался на протяжении всего творческого пути. Стоит заметить, что эстетика джаза с её импровизационностью, непредсказуемостью, вариативностью, придающими этому стилю неповторимое обаяние и притягательную силу, рассматривалась И. Ф. Стравинским как источник новых идей, как эксперимент, позволяющий создавать новые музыкальные модели. Поэтому композиторское творчество И.Ф. Стравинского в поле джазовой стилистики представляло собой своеобразную творческую лабораторию, а в своих музыкальных экспериментах, по словам Л.Е. Гаккеля, композитор был «нов, изобретателен, смел» [2, с. 190]. Перу композитора принадлежат такие джазовые опусы, как Регтайм для 11 музыкальных инструментов (существует авторское фортепианное переложение Рэгтайма, представляющее концертную пьесу), Танго и Регтайм из оперы-балета «Истории солдата» (1918), Piano-Rag-Music (1919), Танго из № 8 «Pesante» из фортепианного цикла «Пять пальцев» (1921), Каприччио для фортепиано (1929). Также джазовые интонации слышны в «Симфонии псалмов» (1930), «Цирковой польке» (1942), «Русском скерцо» (1944), «Симфонии в трёх движениях» (1945).

Следует отметить, что И.Ф. Стравинского, и как человека, и как художника отличало преобладание интеллектуального начала и склонность к математическому мышлению, особое рационалистическое восприятие действительности. «Идея порядка и дисциплины», как характеризовал мировоззрение композитора Б.М. Ярустовский, становится ключевой концептуальной идеей в его творчестве [5, с. 235]. Сам И.Ф. Стравинский собственный взгляд на искусство определил следующим высказыванием: «Искусство по преимуществу конструктивно... Оно противоположно хаосу...» [там же, с. 78], что подчёркивает мысль о том, что «конструктивное начало у Стравинского <…> всегда было главным и определяющим» [там же, с. 205].

Можно сказать, что такой характерный элемент джазовой стилистики, как приоритет роли ударных инструментов, сродни композиторской технике самого И.Ф. Стравинского. Также близки композитору структурность и композиционная стройность джазовой музыки (квадраты-периоды – chorus), тематическая лапидарность, подчёркнуто графичная организация упругой метроритмической пульсации при полиритмии и сложной системе синкопирования. Именно эта диалектика взаимодействия различной временной организации составляет принцип джазовой полиритмии, который и позволяет композитору реализовать такую характерную для эстетики джаза идею, как импровизационность. Высокий градус эмоционального заряда, необычайная энергетика и особый нерв музыки И.Ф. Стравинского также являются не просто атрибутами джазовой стилистики, а её движущей силой – то, что называется драйвом (от англ. drive – движение, преследование, гонка, спешка). Сам композитор это состояние описывает так: «В моей музыке не нужно делать оттенков. Нужно

повернуть рычаг и дать энергию две тысячи вольт…» [3, с. 248].

С целью проследить оригинальные черты инструментального джазового стиля композитора, рассмотрим некоторые джазовые произведения И.Ф. Стравинского, написанные им в разные годы. Наиболее ярким из них является «Чёрный концерт», или «Ebony Concerto», написанный композитором для кларнета соло и инструментального ансамбля в 1945 году. Этот концерт для кларнета и джаз-бэнда создавался по заказу одного из самых успешных джазовых исполнителей того времени и, одновременно, страстного поклонника музыки И.Ф. Стравинского – Вуди Германа.

Для композитора это был смелый эксперимент, сам автор подчёркивал, что название «чёрный» (ebony – ценная древесина чёрного цвета, из которой изготавливались кларнеты) означает совсем не «кларнетный», а «африканский», поскольку композитор рассматривал джаз как принадлежность исключительно африканской культуре. И.Ф. Стравинский писал: «Блюз для меня был синонимом африканкой культуры» [3, с. 209], именно особым, неподражаемым блюзовым колоритом окрашена вторая часть концерта. Третья же часть концерта находится под воздействием джазового свинга, который с его акцентной слабой долей создаёт характерный эффект ритмического раскачивания. Особый интерес представляет сочетание в концерте классического построения формы и джазового наполнения музыкального материала. Так, например, первая часть концерта написана в сонатной форме с каденцией вместо разработки, что весьма характерно для классического инструментального концерта; вторая часть выдержана в трёхчастной форме; третья часть имеет вариационную форму с каденцией. Очевидно, что структурное построение «Ebony Concerto» имеет прочный классический фундамент.

Исследователи творчества И.Ф. Стравинского «Чёрный концерт», или «Ebony Concerto» нередко называют «самым американским» среди джазовых произведений композитора, тогда как его первый исполнитель Вуди Герман, напротив, высказывал мысль, что у «Ebony Concerto» нет ничего общего с джазом, также музыкант указывал на невероятную сложность исполнения музыки И.Ф. Стравинского. По всей видимости, исполнитель высказывался так потому, что привычного и традиционного джаза в этой музыке действительно нет. Стилевые признаки джазового направления, а также характерные для того времени мелодии и ритмы американских кек-уоков, регтаймов, фокстротов, были отражены через призму оригинального и неповторимого языка И.Ф. Стравинского. Интерес представляет уже сам выбор композитором инструментов в «Ebony Concerto»: 3 кларнета, 2 альтовых саксофона, 2 теноровых саксофона, баритоновый саксофон, бас-кларнет, 5 труб, 3 тромбона, фортепиано, арфа, гитара, контрабас и группа ударных. Состав, типичный для джаз-бэнда с некоторыми дополнениями и организацией так называемых ритм-секций, которые противопоставляются солисту, хотя это деление условно. В ритм-группу композитор ввёл инструменты согласно структуре традиционного джазового ансамбля: фортепиано, гитара, контрабас, а также ударные – малый и большой барабаны, тарелки и 3 том-тома. Сюда же автор отнёс и арфу, которая способна имитировать звучание гитары и контрабаса, о чём свидетельствует авторская ремарка – «щипком и сразу заглушить».

Для группы духовых И.Ф. Стравинский использует традиционные для джаза приёмы звукоизвлечения: frullato (жужжащий эффект тремоло), wa-wa (сурдинный приём открытого или раскрытого раструба), glissando (скользящий переход от звука к звуку). Такого рода приёмы звукоизвлечения характерны для джангл-стиля (или «стиль джунглей» – Jungle Style), основоположником которого был Д. Эллинггон, который имитировал голосом хриплые, рычащие звуки, изображающие голоса животных. К характерным приёмам джангл-стиля 20-х гг. XX века относятся: необычные комбинации инструментальных тембров, обилие кластеров и остро диссонирующих звучаний, разнообразие сурдинных и звукоподражательных эффектов и др. Многие выразительные средства джангл-стиля нашли применение в современном джазе.

И.Ф. Стравинский использует целый блок всевозможных барабанов в сочетании с литаврами, а также соединение эклектичных тембров – кларнет с ударными, струнные соло с ударными, высокие валторны с фортепиано и т. д.; фортепиано вписано в ансамбль как один из его полноправных участников. Исследователи творчества И.Ф. Стравинского высказывают мысль о влиянии музыки композитора не только на всю современную музыку, но и в частности, на джазовую культуру. А именно, на развитие такого направления, как би-боп, отличающегося импровизационностью, темповой стремительностью и технической сложностью. Таким образом, оригиналь-

ная художественная концепция «Ebony Concerto» представляет собой яркий пример синтеза академической музыки и элементов джазовой стилистики.

Поразительную глубину проникновения композитора в сущность джазового мышления и в сущность джазовой эстетики, характеризующихся особой свободой творческого самовыражения, в полной мере демонстрируют немногочисленные фортепианные опусы автора. По словам Л.Е. Гаккеля, в своём фортепианном творчестве И.Ф. Стравинский открывает «новую ветвь пианизма» [2, с. 231]. Это обусловлено находками автора в области переосмысления жанра, в использовании «ритмических атрибутов» джазового стиля, таких, как обострённая чёткость метроритмической и артикуляционной составляющих и гибкая импровизационность изложения музыкального материала.

Так, например, в фортепианном цикле «Пять пальцев» особый интерес в рассматриваемом нами ракурсе оригинальных джазовых тенденций представляет № 8 «Pesante», где автор синтезирует жанровую основу танго и ударную технику рэгтайма. Композитор отчётливо демонстрирует ударную природу инструмента, используя его беспедальное звучание, диссонантную конструкцию хлёстких «аккордов-ударов», усиленно обострённую артикуляцию в ритмизирующем фортепианном туше. Сам композитор отмечал, что «проблема стиля в исполнении моей музыки – это проблема артикуляции и ритмической дикции» [3, с. 247]. Использование подобных выразительных средств позволило автору нарисовать угловатый, гротескный, эксцентричный и экстравагантный образ.

Принципиально новая стилистическая идея рэгтайма и кек-уока ещё более ярко воплощена композитором в фортепианном сочинении Piano-Rag-Music. «Сочиняя эту музыку, – писал автор – я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в Регтайме, но в данном случае используя ударные возможности рояля» [4, с. 134]. Автору удалось создать новую форму незнакомого танцевального жанра. Выступая как «смелый конструктор и сильный знанием своего ремесла цеховой мастер» [1, с. 6], композитор своё принципиально новое слышание, созвучное джазу, определяет как «стиль инструментального соло» [3, с. 267]. На формирование стилистики фактурного изложения «инструментального соло» композитора оказала непосредственное влияние инструментальная техника джаз-бэнд (Jazzband), основанная на структурно-композиционном принципе индивидуального движения каждого инструмента в ансамбле. В фортепианной партитуре эта аналогия представлена дифференциацией всех фактурных пластов-линий, а трёхстрочное её изложение в тексте даёт ясное, зримое представление о рельефе вертикали.

Как упоминалось выше, существует авторское фортепианное переложение оркестровой версии Рэгтайма. Сравнивая фортепианные партитуры двух сочинений – Рэгтайма и Piano-Rag-Music, следует заметить, что «конструктивно-ритмическое начало» у них разное. Если в Рэгтайме композитор актуализирует жанрово-танцевальное начало, когда синкопированный рисунок опирается на прочную, метрически незыблемую четырехдольную структуру или, как говорил сам автор: «Вместо ритма есть счёт» [3, с. 267], то в Piano-Rag-Music – уже нарушена метроритмическая закономерность, обусловленная постоянной сменой метра (полиметрией) и одновременным звучанием в параллели нескольких ритмических формул (полиритмией), придающих пьесе импровизационную свободу и непринуждённость высказывания. Данный аспект подчёркивает неисчерпаемую фантазию композитора в области метроритма: «он объявляет войну традиционному такту одной ритмической структуры, характерному для музыки XIX века, породив поразительное вариационное разнообразие исходных тактов. Всё это превратило метроритм в активнейший элемент музыкальной конструкции сквозного развития, необычайно динамизировало музыкальную ткань, создало ощущение непрерывного течения музыки» [5, с. 244].

Следует отметить необычайную масштабность, сложность, комбинационность и виртуозность фортепианной фактуры, состоящей из сложных, дерзких, графичных аккордовых конструктов. Вообще, нужно сказать, что подобная фактура под силу исполнителю с основательной пианистической подготовкой. Важно подчеркнуть, что И.Ф. Стравинский требовал от исполнителя-интерпретатора определённой дисциплины и неукоснительного выполнения всех авторских ремарок, особенно в вопросах темпа, ритма и использования rubato, что минимизирует «исполнительский произвол», «точное выполнение авторских намерений – вот его идеал» [там же, с. 233].

Таким образом, И.Ф. Стравинский заложил ясный стилистический ориентир, который определил перспективы развития совре-

менного фортепианного инструментального искусства. Это коснулось аспектов расширения диапазона фортепианного звукоизвлечения, динамического потенциала музыкально-выразительных средств, проникновения оркестральности в фортепианную природу, обновления ресурса виртуозно-технических средств или, как подчёркивал К. Дебюсси, что И.Ф. Стравинский «намного расширил границы дозволенного в царстве звуков» [3, с. 93].

Резюмируем вышеизложенное. Эволюция оригинального инструментального языка И.Ф. Стравинского обусловлена обращением композитора к различным стилевым истокам. Джаз легко вошёл в музыкально-художественное пространство композитора. В его произведениях, несмотря на разность жанровых концепций, можно выявить общие закономерные черты элементов джазовой музыки, обусловленные самобытным почерком и смелостью в реализации музыкальных идей. По собственному выражению композитора, он всегда стремился жить «contempo – “вместе со временем”», отсюда берёт начало стилистическая и художественная «многоликость» его творчества.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Тритон (тип ЛСПО), 1929. – 399 с. , 1 вклад. л. портр. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

2. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л.Е. Гаккель. – 2-е изд. – Ленинград : Советский композитор ; Ленинградское отделение, 1990. – 286 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

3. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский ; перевод с английского ; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина ; коммент. И. Белецкого. – Ленинград : Музыка ; Ленинградское отделение, 1971. – 414 с. – Текст : непосредственный.

4. Стравинский, И.Ф. Хроника моей жизни / И.Ф. Стравинский ; перевод с французского Л.В. Яковлевой-Шапориной. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 271 с. – Текст : непосредственный.

5. Ярустовский, Б.М. Игорь Стравинский: краткий очерк жизни и творчества / Б. М. Ярустовский. – Ленинград : Музыка, 1982. – 288 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Kniga o Stravinskom / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Triton (tip LSPO), 1929. – 399 s. , 1 vklad. l. portr. : not. il. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki / L.E. Gakkel'. – 2-e izd. – Leningrad : Sovetskiy kompozitor ; Leningradskoe otdelenie, 1990. – 286 s. : not. il. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Stravinskiy, I.F. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / I.F. Stravinskiy ; perevod s angliyskogo ; poslesl. i obshch. red. M.S. Druskina ; komment. I. Beletskogo. – Leningrad : Muzyka ; Leningradskoe otdelenie, 1971. – 414 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Stravinskiy, I.F. Khronika moey zhizni / I.F. Stravinskiy ; perevod s frantsuzskogo L.V. Yakovlevoy-Shaporinoy. – Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. – 271 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Yarustovskiy, B.M. Igor' Stravinskiy: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva / B. M. Yarustovskiy. – Leningrad : Muzyka, 1982. – 288 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Трифонова, Г.С. Рост и развитие творческой личности художника в процессе обучения и воспитания в современном художественном вузе: Россия, Южный Урал, продолжающаяся традиция / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 27–45.

УДК 37.026.9

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

РОСТ И РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗЕ: РОССИЯ, ЮЖНЫЙ УРАЛ, ПРОДОЛЖАЮЩАЯСЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. *Статья посвящена осмыслению роли и значения художественного образования в цивилизационном прогрессе, его традициям в воспитании новых поколений художников, участвующих в развитии новых этапов искусства. Автор развертывает логику движения современного художественного образования на примере формирования и становления на Южном Урале многоуровневого и многопрофильного художественного вуза южноуральского региона – Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского. В беглом хронологическом обзоре развития структуры и деятельности вуза автор прослеживает последовательность многоуровневой системы образовательной институции по основным видам искусства (музыкальные, художественные, театральные и хореографические специализации), начиная от детского художественного воспитания до освоения вузовских программ. При этом отмечается роль факультета музыкального искусства как структурно образующего в создании вуза. Более пристально рассмотрены в статье факторы истории формирования институций художественного образования и роли личностей педагогов в столице Южного Урала Челябинске в области изобразительного искусства –факультета изобразительного искусства института искусств, возникшего организационно и методически на основе европейских, отечественных российских и региональных уральских художественных традиций.*

В заключительной части статьи автор представляет выпускницу ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского Е.Н. Крюкову как успешно работающего молодого художника-педагога, одновременно как активную творческую личность, реализующуюся в искусстве живописи.

Ключевые слова: *художественное образование как часть эволюционного развития человека и человечества; традиции художественного образования; отношения «художник-педагог – ученик» в образовательном процессе; этапы формирования институций художественного образования на Южном Урале.*

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

THE GROWTH AND DEVELOPMENT OF THE ARTIST'S CREATIVE PERSONALITY IN THE PROCESS OF THE EDUCATION AND UPBRINGING IN A MODERN ART UNIVERSITY: RUSSIA, THE SOUTHERN URALS, AN ONGOING TRADITION

Annotation. *The article is devoted to understanding the role and importance of art education in civilizational progress, its traditions in educating new generations of artists involved in the development of new stages of art. The author develops the logic of the movement of modern art education on the example of the formation and establishment in the Southern Urals of a multi-level and multidisciplinary art university of the South Ural region – the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky. In a cursory chronological overview of the development of the structure and activities of the university, the author traces the sequence of the multilevel system of the educational institution in the main types of art (musical, artistic, theatrical and choreographic specializations), starting from children's art education to the development of university programs. At the same time, the role of the Faculty of Musical Art as a structurally forming one in the creation of the university is noted. The article examines more closely the factors of the history of the formation of art education institutions and the role of teacher personalities in the capital of the Southern Urals, Chelyabinsk, in the field of fine arts – the Faculty of Fine Arts of the Institute of Arts, which arose organizationally and methodically on the basis of European, domestic Russian and regional Ural artistic traditions.*

In the final part of the article, the author introduces E.N. Kryukova, a graduate of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, as a successfully working young artist-teacher, at the same time as an active creative personality realized in the art of painting.

Keywords: *art education as a part of the evolutionary development of man and mankind; traditions of art education; the relationship «artist-teacher – student» in the educational process; stages of formation of institutions of art education in the Southern Urals.*

В истории земных цивилизаций на протяжении многих тысячелетий существования различных этносов и культур вырабатывались системы воспитания, обучения, в общем – предуготовления молодых поколений – представителей различных этносов и культур к самостоятельной жизни и деятельности путем передачи от старших младшим системы духовных, религиозных и философских представлений, а также практических навыков – с целью закрепления знаний и профессиональных умений, в которых нуждалось общество во всем многообразии его потребностей, порожденных той или иной исторической эпохой. При этом система образования, возникшая в глубокой древности как отношения мастера-наставника и ученика, обучающегося в той или иной отрасли и области знаний и умений [5; 6], трансформировалась в тесной связи с эволюцией цивилизаций, представляя в них сущностное звено в движении по пути прогресса. При этом очевидно, что все пройденные человечеством этапы обучения и образования, формировавшиеся с древних времен как традиции личного контакта в процессе обучения: мастер – подмастерье; учитель – ученик; профессор – студент; до трансформирующихся форм и систем образования: от мастерских до академий, от лицеев и школ – до университетов, совершенствуясь в моделях организации учебного процесса и его методологии, сохраняют свойственную всей сфере культуры преемственность и способность сохранять, видоизменяясь в форме, сущностное содержание наработанных человечеством ценностей в образовании и саму систему образования как таковую [4, с. 17–30]. Эти модели, формы и процессы продиктованы глубинными эволюционными принципами движения человечества и его пути к благу и совершенствованию.

1. Мы живем во времени, когда процессы всеобщего движения и коммуникативных связей изменили лицо планеты и живущего на ней человечества. Динамика этих изменений ускорилась в минувшее столетие. Происходящие процессы амбивалентны: идеи глобализации, участие нейронных процессов в преобразовании техники и коммуникаций вызывают кардинальную смену парадигм и картины мира на земле и в космосе. Появление таких ускорителей времени, как интернет, цифровые технологии ведет за собой более глубинные изменения, и прежде всего в гуманитарной сфере, в жизнедеятельности и типологии феномена человека. Расширение диапазона сознания и деятельности человека в земном и космическом пространстве, в пространстве внутреннего мира человека, его чувств, сознания, его психики уже оказывает очевидное всестороннее воздействие на человека и человечество. Следствием становятся изменения картины мира, возникающие в сознании и понимании ближнего и глобального многополярного мира. Система образования и сфера

искусства с его способностью охватить и объять микро- и макромиры своим воображением, его образно-творческой природой не могут оставаться в стороне, будучи не вовлеченными в этот всеобщий процесс. Этапы эволюции в приобретении и совершенствовании в предшествующие времена и эпохи методов и форм творческой деятельности художника, сбереженные по внутренней необходимости самого творческого процесса в процессе обучения будущих художников как цель – достижение вершин художественного творчества и мастерства, дошли до XXI столетия и очевидно присутствуют в существующей ныне системе образования [9; 14; 15]. Причем, благодаря глобализации, с одной стороны, происходит обмен идеями и заимствование более продвинутых и продуктивных наработок, что несомненно можно оценить как положительный результат, т.к. сберегается время в решении той или иной общей задачи развития. С другой – глобализация может подавить исторически ценные традиции внутри той или иной национальной культуры и наработанные достижения в огромном многонациональном мире, тем самым она способна нанести удар по суверенитету данного народа и государства и урон по всеобщему развитию, толкая его на путь безоговорочного подражания некоему признанному образцу – и в государственно-экономическом строительстве, и в области культуры и искусства.

Убедительный пример – европейская система бакалавриата, введенная в традиционную систему образования России во времена перестройки в 2000-е годы. Для неконъюнктурно мыслящих преподавателей и ученых было ясно, что система плохо коррелируются с формами и методами образования в России, положительный опыт деятельности которой был ранее высоко оценен в мире. Потребовалась почти четверть века, чтобы убедиться, что Болонская система в России явно проигрывает в сравнении с традиционной российской. Особенно она не работает в художественном образовании, поэтому российские художественные вузы боролись за специалитет, в результате система бакалавриата на художественных, хореографических, музыкальных специальностях (Болонская система), более применимая для университетов, в большинстве художественных вузов и специальностей доказала свою несостоятельность [4, с. 21].

Хочу подтвердить высказанные выше тезисы примером уральского вуза, в котором сам факт открытия интересующей нас в данном тексте специальности художника-живописца отражает осознание необходимости развития данной специальности и объединяет европейскую академическую традицию, в которую вписалась Российская академия художеств, определявшая с середины XVIII в. судьбы отечественного искусства России. Изменившаяся в результате реформ, происходивших в XIX, XX, XXI веках, Российская АХ продолжает находиться во главе художественного процесса в наши дни, всесторонне заботясь о сохранении и развитии традиций и новаций в художественном образовании: в развитии пространственных пластических искусств, в науке об искусстве – в искусствознании и критике, в равновесном взаимодействии и развитии всех сфер искусства и социума [7; 8; 16]. При этом функционирование государственной системы художественного образования в России обогащается поисками и взаимодействием с достижениями форм, методов и способов преподавания в современном искусстве и в художественной педагогике, с учетом достижений вузов – представителей различных национальных художественных школ [9; 10; 14].

Оценивая современное развитие человеческого общества, сложный стремительно меняющийся социальный мир и прорывные темпы развития технологий, очевидно, что в условиях модернизации системы образования в России особенно важное значение принадлежит художественному образованию, ибо люди творческих профессий способны сами гармонично встроиться в динамично меняющуюся реальность и указать современникам своим творчеством пути участия в совершенствовании системы [11, с. 59–64].

В этой связи ясно, что система художественного образования и методика его выстраивания имеет важное значение в решении антропологических и социальных задач, в воспитании полноценной творческой личности молодого художника, формировании универсальных когнитивных, креативных, духовно-нравственных и личностных качеств и характеристик новых поколений творческой молодежи, на которые время возлагает миссию решения судьбоносно важных задач, выдвинутых эволюцией перед человечеством. Художники, их творчество, созданные ими произведения, наряду с мощным тезаурусом сокровищ в сфере творческого духа, сотворенных в предшествующие исторические эпохи, призваны сохранить и сберечь уникальный мир

нашей планеты, одухотворенной творчеством человека [11, с. 24–33].

2. Описывая достижения и проблемы, современное состояние функционирования системы художественного образования в России, обратимся к истории и географии его развития через конкретные примеры истории отдельных учебных заведений в регионах страны, обладающих природно-географическим, социально-историческим, в том числе – национально-культурным своеобразием (более 150 народностей и языков) и отдельных творческих личностей – художников-педагогов и их учеников [5, с. 44–58].

В этой связи остановим внимание на опыте учреждения художественного образования, географически расположенного в глубине России, на Южном Урале, получившего развитие в последние полвека его деятельности. Речь идет о государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования – Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского, расположенном в региональном центре Южного Урала – г. Челябинске, известном в стране промышленном, культурном и научном центре.

Названный вуз исторически берет свое начало в первые послереволюционные годы после Великой Октябрьской социалистической революции в России. В его структуре, наиболее представительной в характерной для данного вуза многоуровневой системе (по специализации и по восходящей системе обучения от подготовительной ступени детской школы до высшего этапа образования) ведущее место занимает факультет музыкального искусства. Первоначально он формировался как сугубо музыкальное учебное заведение: музыкальная школа (1920), музыкальный техникум (1935), далее музыкальное училище, музыкальный колледж, высшее музыкальное училище, институт музыки. На этапе статуса Челябинского музыкального училища шел активный его рост, обогащающий возможности развития музыкального образования как части более всеохватной системы – художественного образования различных специализаций. В 1937 происходит открытие трех отделений: оркестрового, инструментально-исполнительского и оперно-вокального; 1939 – музыкально-педагогического отделения; в 1940 – дирижерско-хорового; 1946 – создание симфонического оркестра, дирижер – скрипач А.З. Рахмилевич; создан класс фольклора и народных инструментов, затем открыто отделение народных инструментов – руководитель С.Я. Садаков. В 1951 открыто теоретическое отделение, педагоги Л.С. Розина, Р.Д. Палий, Н.Н. Юхновский [17].

В начале 1960-х, а именно в 1961 музыкальному училищу присвоено имя великого русского композитора П.И. Чайковского, родиной которого является г. Воткинск на Северном Урале. В 1970-е годы в музыкальном училище имени П.И. Чайковского происходит расширение творческой специализации: было открыто театральное отделение во главе с главным режиссером Челябинского Академического театра драмы Н.Ю. Орловым. Во второй половине 70-х годов для талантливых студентов, почувствовавших потребность к сочинению музыки, по инициативе руководства в музыкальном училище организованы факультативные занятия по композиции. Тем самым были заложены основы для открытия в созданном на базе училища молодом вузе специальности «Композиция» (2003).

Параллельно в индустриальном мегаполисе Южного Урала – Челябинске были предприняты шаги по созданию художественного учебного заведения другой специализации – изобразительного искусства. Согласно приказу Министерства культуры Российской Федерации СССР № 269 от 17 марта 1975 г. в этом же году состоялось открытие долгожданного в городе художественного училища – ЧХУ [1].

Потребность в художественном училище созревала в городе почти столетие: в 1890–1900-е в школах, училищах и гимназиях Челябинска преподавали художники-педагоги – выпускники столичных и уральских художественных учебных заведений, в период гражданской войны в 1918–1919 гг. в Челябинске работала студия, созданная по модели Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Ею руководители выпускники училища И.К. Мрачковский, А.Н. Самохвалов. После освобождения Челябинска от белогвардейцев в городе в 1920-е годы были организованы рабочие студии, в школах и училищах преподавали профессиональные художники-педагоги, сыгравшие роль основоположников профессионального изобразительного искусства на Южном Урале, создатели творческих кооперативных производственных организаций (Всекохудожник), творческих объединений художников 1920-х годов – самой крупной в стране по числу участников была Ассоциация художников революционной России, и в Челябинске – тоже (ее возглавил художник-живописец Н.А. Русаков). В 1930-е годы в сто-

лицах и на периферии, по всей стране создаются местные отделения единого творческого Союза художников. Весь этот революционный период и период до начала Великой Отечественной войны с фашизмом в художественной жизни Челябинска крупно высвечивается личность художника Николая Афанасьевича Русакова (1888–1941), ученика великолепных русских живописцев Н.И. Фешина в Казанской художественной школе и К.А. Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) – импрессионистов-пленэристов и стилистов эпохи модерна, неоклассики и ар деко. Н.А. Русаков первый в 1920-е в Челябинске создавал художественные студии для молодежи при рабочем клубе, при городском отделе культуры и вел занятия по программе четырехгодичного обучения профессиональных художников в 1935–1941 [5, с. 44–58]. Его мечта преобразовать студию в стационарное учебное заведение – художественное училище – осуществилась только в 1975 г. В истории училища за период его образовательной деятельности 1975–2012 гг. были привлечены замечательные педагогические кадры, училище прославилось своими выпускниками с творческим художественным видением, воспитанными в духе овладения крепким художественным мастерством и развитием собственных талантов. Его инициативы – конкурсы учащихся художественных школ и училищ по рисунку и композиции; всероссийский пленэр имени Л.В. Туржанского, проводившийся на Урале с приглашением российских художественных училищ и современных живописцев – мастеров России – сделали Челябинское художественное училище известным и признанным в стране [1].

Все эти факты и события привели к знаменательному событию: 27 октября 2010 года вышло постановление правительства Российской Федерации создать на Южном Урале, в Челябинске учреждение высшего профессионального художественного образования [3] – Южно-Уральский государственный институт искусств – ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского – на базе трех учебных заведений: Челябинского института музыки имени П.И. Чайковского, Челябинского колледжа культуры и искусства, Челябинского художественного училища. В основе учебной структуры были учреждены четыре факультета: музыкальный, изобразительного искусства, социально-культурной деятельности, хореографический, а также три общеинститутских кафедры: иностранного языка, физкультуры и безопасности жизнедеятельности, социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (СГиППД).

Музыкальный факультет образован из 10 кафедр и 12 отделений, осуществляющих подготовку специалистов по программам академического музыкального образования «Искусство концертного исполнительства» (фортепиано, концертные струнные, народные, оркестровые духовые и ударные инструменты), «Музыкально-театральное искусство», «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором», «Композиция», «Музыковедение», а также по программам «Музыкальное искусство эстрады» и «Народное пение». По этим направлениям на отделениях факультета осуществляется обучение студентов колледжа.

В структуре института искусств функционируют также хореографический факультет с отделениями хореографического искусства и хореографического творчества и факультет социокультурной деятельности, образовавшийся из влившихся в институт отделений театрального искусства и актерского мастерства, библиотековедения, этнохудожественного творчества, организации социокультурной деятельности, организации и постановки театрализованных представлений [3].

Очевидно, что структура института искусств на Южном Урале, формировавшаяся в течение почти столетия, во всем своем многообразии отделений, на которых воспитываются выпускники профессиональных художественных специальностей, обеспечивает не только узкий специальный профиль выпускника художественного вуза, но и создает благоприятную среду для «облучения» студентов творческой энергией разных видов искусств и участия собственным творчеством уже на стадии процесса обучения и формирования следующего этапа – самостоятельного авторского творчества, современного этапа развития искусства, новой художественной эпохи и культуры.

К преподаванию специальности в художественное училище в разные годы были приглашены художники разных поколений, в свое время получившие прекрасную школу в главных столичных художественных вузах страны: живописцы А.О. Григорян, В.А. Неясов, Н.Ф. Сурин, А.М. Смирнов, З.Н. Латфулин, К.В. Фокин, В.М. Ваксман, А.М. Владимиров, выпускники Красноярской художественной школы – Отделения РАХ Урала, Сибири, Дальнего Востока. И это не весь список художников-педагогов, работавших и работающих в настоящее время

на ФИИ института искусств. Все они – мастера Челябинска, носители живописных традиций русской советской школы, чьи имена вошли в большое искусство страны и Уральского региона [15, с. 370–380].

С этой целью, кроме стационарных занятий по установленной программе каждой специальности, организуются и проводятся еще со времен художественного училища конкурсы, олимпиады, концерты, фестивали, выставки, экспедиции, пленэры и другие художественные практики [11, с. 59–64]. В образовавшемся институте искусств ЮУрГИИ имеется центр по повышению квалификации вузовских педагогов, педагогов художественных школ и училищ. Проводятся научные конференции различного ранга по актуальным проблемам искусства и художественного образования. Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского известен в России как один из крупнейших многоуровневых художественных вузов на Урале и в Сибири, выпускники которого творчески успешно трудятся на поприще искусства, культуры и художественного образования в опоре на продолжающиеся в стенах их родного вуза [10, с. 24–33] традиции художественного образования России.

3. Насколько продуктивна и убедительна реализация целей и задач ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского в воспитании художников в процессе образовательной деятельности? За наблюдениями и выводами обратимся к пока еще краткой по времени, но насыщенной текущей практике педагогической и творческой работы одного из педагогов нового поколения выпускников ЮУрГИИ – художника-педагога Екатерины Николаевны Крюковой, выпускницы названного вуза 2020 г. факультета изобразительного искусства, специальности «живописец-станковист».

Художник входит в мир искусства, когда он несет в себе свой мир. Принадлежность к национальной истории и культуре народа по рождению, географическому природному пространству, к нравственным духовным и созидательным корням своего народа – через семью, школу, культуру – все это становится основанием личности, ее духовной жизни, нравственного поведения, творческого созидательного труда.

История художника-педагога Екатерины Крюковой, окончившей ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского в 2020 г., открывает реалии, характерные для понимания становления современного художника и проявления личности в реальной деятельности. Отличительные индивидуальные черты личности проявляются через сущностные основы ее живой благодатной духовной субстанции. Эти суждения основаны на личном педагогическом опыте автора данного текста – студенты специальности «станковая живопись» первого набора, все – девушки и молодые женщины, увлеченно изучали историю отечественного и зарубежного искусства.

В небольшой группе все они ясно проявлялись со своим жизненным опытом, зрелыми воззрениями, почти все имели семьи. Учились с увлечением, я бы сказала, со страстью. Семьи и дети не были причиной невыполненных заданий – все задания для самостоятельной работы шли нарасхват, особенно творчество художников – ключевых персоналий эпох, стилей, художественных направлений той или иной национальной культуры.

Цифровые ресурсы к презентациям и сообщениям на занятиях по истории искусства создавались по опусам выбранного художника – скачанным из интернета репродукциям рисунков, эскизов, набросков, живописных этюдов, композиций, законченных произведений. Таким образом, визуально, пусть опосредованно, на репродукциях, перед студентом, осваивающим живопись и историю искусства, предстает эволюция и феноменальный талант мастера той или иной эпохи, черты стиля, масштаб и художественные достоинства произведений, которыми художники вошли в историю искусства. На музейной практике на старших курсах будущие художники при встрече с оригиналами из собраний российских музеев дополняют, уточняют и углубляют свои представления о знакомых из учебного процесса произведениях живописцах художественных школ России и зарубежных стран.

Всё принесенное студентами на семинары рассматривалось с интересом, сопровождалось заинтересованными дискуссиями, студентки свободно выражали и выверяли свое видение и отношение к предложенному контенту темы занятия. Атмосфера в группе была доброжелательная и соревновательная.

Екатерина к тому времени была матерью троих детей. И сама она родилась в многодетной семье – ее родители имели четверо детей. Традиции большой дружной семьи, когда у каждого ее члена есть свои обязанности, дела, занятия и увлечения и вместе с тем сохраняется добрый и защищенный мир родных людей – родителей, бабушек и дедушек, сестер и братьев, их семей и дружба между поколени-

ями; этот мир, кажущийся патриархальным и, в то же время, так легко модернизирующийся, в котором сохраняется душевная и духовная близость, доброта и взаимопомощь, где воспитывается равновесие и гармония индивидуального, личностного и общего как целостности – как узнаваемы эти молодые люди среди своих сверстников и как они выделяются своей душевной и творческой щедростью, оставаясь при этом естественными и искренними! Все это внутреннее богатство отражается в их собственном творчестве, и хочется надеяться, со временем войдет в большое искусство.

В настоящее время за плечами Е.Н. Крюковой уже почти четверть века профессиональной учебы и работы. Перечисление вех ее жизни–запечатлевает канву целеустремленного овладения искусством.

В 1999 Екатерина Крюкова окончила Челябинский педагогический колледж № 2 по специальности «воспитатель и руководитель изокружка». С этого времени началась ее напряженная творческая работа и дальнейшее совершенствование в творческой специальности: постоянно учась в различных художественных учебных заведениях, Екатерина давала уроки и преподавала в образовательных творческих учреждениях, писала творческие работы, работала на этюдах, на пленэрах, участвовала на выставках. Вот краткий перечень ее занятий профессиональной учебой и работой: 1999–2002 – училась в УралГАХА (Екатеринбург) на факультете «дизайн интерьера»; с 2004 начала работать в арт-фирме «Антураж» штатным художником, исполняла заказы на декорирование интерьеров. В 2012–2013 годах, заинтересовавшись фотографией, прошла курс цифровой фотографии при ЮУрГУ (г. Челябинск). Обучаясь в 2014–2020 в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского, с IV курса была рекомендована деканатом факультета изобразительного искусства вуза вести занятия по живописи и рисунку на подготовительных курсах с будущими абитуриентами ФИИ ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского. Дает частные уроки.

Вышла замуж и сидела дома со своими тремя детьми. При этом, чтобы не терять творческий тонус, много копировала. Но простоя Екатерина не знала. После успешного окончания ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского в 2020 Е. Крюковой была присвоена квалификация «художник-живописец». Много работает с детьми и молодежью. Кроме преподавания в вузе, увлеченно занимается с детской группой старейшей в Челябинске изостудии Дворца культуры ЧТЗ, основанной в 1934 А.П. Сабуровым.

Все время учебы и после окончания института Екатерина Крюкова много работает творчески, с 2021 активно выставляется с необыкновенной интенсивностью – участница 25 выставок в течение 2021–2023 гг., в т.ч. персональной; участвует в поездках на пленэр.

О своих ориентирах в искусстве Екатерина говорит, что всегда вдохновлялась творчеством художников-импрессионистов и русских художников-реалистов, таких как А. Архипов, К. Коровин, А. Цорн, В. Серов, И. Репин и другие.

Свои предпочтения она определила с юности: «В начале своего творчества я обращаюсь к архетипу деревни, изображая на своих полотнах красоту крестьянского быта». В этом убеждает дипломная картина Екатерины Крюковой, этюды и эскизы к ней. Глядя на подготовительный материал, становится ясно, что в поисках сюжета она остановилась на теме, которую хорошо знала из детства: повседневный женский труд на селе зимой, когда меньше хозяйственных дел на земле, занесенной снегом. Работы на земле отложены до начала весны, и можно заняться любимым издревле на Руси ткачеством – привычным народным мудрым ремеслом традиционной крестьянской жизни разных национальностей и этносов, в согласии с природой и природными циклами, имевшими характер повторяющего ритуала, одухотворяющего и защищающего жизнь. Начиная с неолита, далее в Древнем Египте и Древней Греции и вплоть до сего дня ткачество, модернизируясь технологически, сохраняет древние религиозно-мифологические представления, которые были типичны для всеобщего вненационального синкретизма, а затем дифференцировались. Например, у славян вошли в национальный крестьянский быт, выполняя синтетическую функцию красоты и формы: света и цвета, фактуры, защиты от холода и опрятности интерьера избы, пространство которой функционально, сакрализовано сущностями бытия и быта. На Урале ткачество тоже получило распространение – благодаря освоению новых земель русскими и переселенческому движению крестьян из материнских русских центров, начиная с X–XI веков на север Урала, с XVI–XVII вв. – на Южный и Средний Урал.

Разнообразие предметного ряда изделий различного функционального назначения формировали соответствующие представле-

ния о форме, величине, масштабе, колорите и других качествах изделия. Так, в едином строе интерьера крестьянского жилища – избы – среди ее убранства, в которое всегда включена утилитарная жизненная функция, эту многофункциональность мы ясно прочитываем. Данный опыт передается из поколения в поколение. Недолгое обучение Е. Крюковой в Уральской Академии архитектуры и декоративного искусства в Екатеринбурге до поступления в ЮУрГИИ углубил ее коренные представления усвоением, пусть фрагментарно, дизайнерской школы, что помогло в разрешении темы задуманной выпускной картины. Так коллективный опыт народа и личный опыт художника соединяются и сливаются воедино как духовно-творческая необходимость. Именно в этом ключе мыслил основатель абстрактного искусства В.В. Кандинский, во многом нашедший образ своего изобретения в начале XX века в народном текстиле Русского Севера в Вологодской губернии.

В дипломной картине Е. Крюковой «Чистый день» (2020 г., холст, масло, 90х135, собрание ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского, г. Челябинск) – пространство зимнего крестьянского двора, которое с одной стороны замкнуто – отгорожено дощатым забором и дворовыми кубовидных форм постройками от остального зимнего пейзажа, а с другой – панорамировано: вдали в резко удаленных далях, просматривается селение с избами, угадывается вдали цепь невысоких гор – Уральских, одних из самых древних на Земле.

Композиция решается непосредственно и свободно, уравновешенно, но без жесткой геометричности. В центре, двигаясь посреди зимнего двора, женщины и дети трясут половики – новые длинные тканые узорчатые дорожки. В другом варианте художник укрупняет центральную часть пространства внутреннего двора, сосредотачиваясь на фигурах и половиках. Колористическим камертоном становится белый цвет снега, который выстилает все пространство и является основой для цвета предметов и фигур. Белый выступает не просто как чистый цвет, пронизанный светом, но как первоначало колористической многоцветности, и звучит как «белый свет» (в русском языке это словосочетание несет в себе многозначность не только свето-цветовую, но как некое бескрайнее пространство, раскрывающегося перед внутренним и внешним взором символически и визуально одновременно, как антиподы «день-ночь», как пространство мира). В России добавляется еще одна визуально-чувственная реальность этого выражения – с октября по март на Урале и в Сибири земля покрыта снегом, и вся она излучает отраженный свет солнца и небес. Ощущается, что все это по-своему глубоко было прочувствовано молодой художницей-выпускницей живописного отделения ЮУрГИИ. В контрасте с белым ярко и радостно звучат цвета вытканных орнаментов половиков. Пространство и чувства пронизаны чистотой и ожиданием добра; белый в картине создает ощущение предчувствия весны и солнца. А дорожки-половики воспринимаются как образ дороги, жизненного пути в будущее, особенно для детей и юных девушек, которые изображены в кругу зрелых женщин. Молодая художница закладывает в семантику живописного жанрового полотна слои жизненных и духовных смыслов, глубоко ею прочувствованных.

В распахнутом пространстве-действии картины зашифрован сам процесс тканья дорожек-половиков на издавна изготовлявшихся на Руси из дерева станках – кро'снах – интерьерная архитектурная конструкция, лаконичная и функциональная, имеющая точно совпадающее друг с другом по смыслу и назначению конструктивные элементы в действии. На Руси половики и ткани ткали в основном женщины. Это был напряженный труд с перерывами на короткий отдых – сон, на работу по обеспечению быта семьи и уходу за домашними животными. Работа хоть и изматывала физически, но в то же время и словно давала крылья мастерице-ткачихе. В народной крестьянской традиции труд – всегда дело коллективное; в его процессе выдвигаются наиболее сноровистые, сообразительные, обладающие свободой и фантазией в мышлении и в созидательном труде. Они становятся мастерами и объединяют трудовой процесс. В ручном ткачестве таким организатором, художественным руководителем, задумывающим структуру и формат будущего изделия, систему декора, и одновременно – своего рода технологом, настраивающим процесс, осуществляющим ключевые действия и приемы, является ткачиха, наиболее опытная и способная, художественно одаренная, обладающая в реальности синтетическими качествами. Готовить материал для ткачества ей помогали члены семьи: более опытные старшие сновали нитяную основу, дети резали и сшивали подобранные узкие полоски разноцветных тканей, делали из них и из одноцветных тканей клубки, в том числе однотонные черные, коричневые и до разбеленных оттенков основных и смешанных цветов. Ткачихи импровизационно подбирали цветные и однотонные клубки и выкладывали по основе за-

думанный образ орнамента, извлеченного из копилки памяти – наблюденные или сочиненные мотивы орнаментов из чередования геометрических фигур и изобразительных символических элементов, сохраненных традициями народов с древних времен, распространявшимися различными путями в декоре народных ремесел. День и ночь сновал челнок с закрепленной в нем узкой полоской ткани, зажимаемой зевом нитей, образуя поперечные ячейки фактуры благодаря попеременному нажатию ног на педали. В современном ткацком производстве все эти технологические действия механизированы, а народная мастерица-ткачиха осуществляет эту полифункциональную работу как творец и демиург, и чем отточеннее ее мастерство и творческое образное мышление, способное к трансформации реальности, образов памяти запечатленной в ней жизни, предметных, чувственных переживаний и символического мышления, тем убедительней и восхитительнее вытканное в станке полотно домоткани или половиков, ковров и других тканых изделий, обогащающих жизненную среду и одухотворяющих жизнь поколений, сохраняющих глубокую традицию народной культуры, в которой сливаются защитные функции жизненного и творческого начал.

Все вышесказанное помогает понять, почему в размышлениях о художественном образовании конкретного региона России – Южного Урала – мы обратились к картине «Чистый день» Е. Крюковой, как важной для пути художницы вехе, отмечающей завершение обучения в художественном вузе и начало её самоопределения в творчестве, применения полученных специальных компетенций в конкретной деятельности – художественно-педагогической. И все это, как и индивидуальное творчество Е. Крюковой, видится естественным и логическим продолжением художественной школы, реализации опыта жизни, учебы, воспитания и самовоспитания и подготовленности продолжить на этом пути художественные традиции отечественной культуры.

В своем творчестве Екатерина Крюкова органична изнутри. Композиционно, колористически и пластически, как художник, в хорошо знакомых образах она ярко и радостно ощущает свое пребывание в мире. Свое жизненное кредо она выражает в классических жанрах пленэрного пейзажа, натюрморта, жанровой картины, в портрете. Для Екатерины важен предмет, его фактуру она подчеркнет плотным пятном или сочным мазком. Слияние образно-чувственного и знаково-символического начал без ухода в сконструированный ребус – во многом сложилось благодаря занятиям в мастерской руководителя их курса художника-педагога А.М. Владимирова, прошедшего, в свою очередь, школу живописи в академическом институте имени И.Е. Репина в Ленинграде-Петербурге.

После окончания ЮУрГИИ Е.Н. Крюкова была приглашена, как уже упоминалось, преподавать на подготовительных курсах и в среднем звене вуза. Она продолжает много работать творчески очень активно, участвует в выставках. Часто вижу ее в институтских коридорах – Катя неизменно сангвинически настроена, приветлива, вдумчива и внимательна, Она любит искусство и любит детей, любит жизнь. Такой педагог в наши дни – редкое и истинное сокровище. Ее работы – этюды и более строго сработанные композиции – несут в себе кусочек ее оптимистического мироощущения и настроения; в них – желание поделиться со всеми, кто в этом нуждается, светлым заразительным взглядом на жизнь и искусство.

Гармонично идя по выбранному пути по жизни и в творчестве, Екатерина Николаевна Крюкова очевидно принадлежит к новому созидательному поколению, за которым будущее в искусстве и в духовной жизни России.

В этом эскизном портрете художника-педагога Екатерины Крюковой перед нами встает образ женщины-художника, столь знакомый из истории искусства, особенно русского. Ее богатая и щедрая натура нуждается в воплощении своего женского счастья, претворении таланта и жажды творчества, ее душа полна любви к природе, к искусству, к людям. Как не вспомнить слова Э. Делакруа: «Есть люди, которых поцеловал Бог».

Нравственные достоинства души, любовь и преданность искусству, стремление к совершенствованию, увлеченность в работе с молодежью, большое творческое трудолюбие и ответственность – все эти качества присущи художнику-педагогу Е.Н. Крюковой, и на ее примере позволяют говорить о преемственности уже в XXI веке черт традиционно сложившейся в отечественном искусстве личности художника-педагога, их усвоении и продолжении в новых поколениях. Потому видится совершенно справедливым признание Е.Н. Крюковой коллегами – профессиональными художниками: только что прилетела из Москвы весть, что Екатерина Крюкова принята в профессиональную творческую организацию Союз художников России. Прекрасный стимул для творческого роста и дальнейшей профессиональной работы!

Наши поздравления, Екатерина!



«Очарование пленэра». На фото Е. Крюкова, 2024 г.



К. Синицына, Е. Крюкова, студентки ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского, факультет изобразительного искусства, 2016. Копирование в Челябинском государственном художественном музее. Музейная экспозиция русского искусства XVIII – нач. XX вв.



Копирование – обязательный курс в программе обучения живописца-станковиста в художественном вузе. Работа над копиями с картин:
Н.Г. Богданов «Запоздала», 1889 (работа над копией К. Синицыной)
К.В. Лебедев «Проводы», 1890-е (работа над копией Е. Крюковой)



Е. Крюкова. «Чистый день». Дипломная композиция. 2020. Холст, масло



Е. Крюкова. «Чистый день». 2020. Вариант. Холст, масло



Е. Крюкова. «Солнечный привет». Х.м. 50х70



«Весна на Южном Урале – прекрасный мотив!». На фото Е. Крюкова, 2024 г.



Студенты среднего звена обучения со своим педагогом Е.Н. Крюковой.
Слева – старшекурсник Н. Довбняк (в снаряжении велосипедиста-гонщика)



Екатерина Крюкова, 2024 г.
Вступление в профессиональный Союз художников России

В современную эпоху цивилизационного перелома художественное образование, являясь тонким инструментом настройки человеческой души в поисках самоопределения во времени и пространстве, в социуме, в мире человеческих ценностей и индивидуального жизненного пути и в творческой деятельной деятельности, создает определяющие ориентиры и участвует в строительстве и организации системы гуманитарных ценностей – духовных, нравственных, созидательных, без которых невозможен прогресс человечества.

Перспективно решать задачи образования и воспитания художников с привлечением многообразия национальных, исторических, традиционных систем и методов представляется чрезвычайно важным позитивным направлением духовного развития общества и реализации творческих способностей личности. Направлением, открывающим возможности созидания гармонично организованного общества, к чему стремились издревле лучшие умы, таланты и гении человечества.

Повседневная цель этой деятельности – помочь, благодаря образованию, проявиться таланту в свойственной ему области творчества в созидании художественных гуманистических ценностей – во благо людям.

Литература:

1. История ЮУрГИИ. – Текст : электронный // Википедия свободная энциклопедия Wikipedia.org : [сайт]. – Челябинск. – 2020. – 8 декабря. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 18.05.2024).

2. Леонычева, Ю.В. История факультета изобразительного искусства: Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского / Ю.В. Леонычева. – Текст : электронный // Официальный сайт ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского URGII.RU : [сайт]. – Челябинск. – URL: https://uyrgii.ru/content/fakultet-izobrazitelnogo-iskusstva (дата обращения: 14.05.2024).

3. Официальный сайт Министерства культуры Челябинской области. Россия : [сайт]. – Челябинск, 2006. – URL: minkult.gov74 (дата обращения: 17.05.2024). – Текст : электронный.

4. Творчество в современном мире: искусство, наука, образование : заседание круглого стола на базе ГБОУ ВО «Южно-Уральский институт искусств имени П.И. Чайковского» (29.11.2019–11.12.2019) / А.А. Бобрик, И.А. Бутова, Н.А. Викина и др. ; Международная научно-практическая конференция «Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России» (Россия, г. Челябинск. ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского, 10.12.2019–11.12.2019). – Текст : непосредственный // Искусство, наука, образование : траектории творчества в современной России : сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 15–36.

5. Трифонова, Г.С. «Академия Русакова». Живописец Николай Афанасьевич Русаков (1888–1941) – продолжатель традиции русской школьной и студийной художественной педагогики в Челябинске / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 44–58.

6. Трифонова, Г.С. Артур Фолленвейдер. Время искусства: книга о художнике / Г.С. Трифонова, И.А. Фолленвейдер ; авт. предисл. Г.М. Казакова ; пер. на нем. М. Заллер, Р. Гро. – Челябинск : Креативная мастерская «ТЕТА», 2019. – 322 с. : цв. ил., фото. – Текст : непосредственный.

7. Трифонова, Г.С. Живописные автопортреты Ольги Костюк: визуализация мира чувств, мыслей, образов / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание теория, история, практика. – 2023. – № 2 (37). – С. 32–44. – Текст : непосредственный.

8. Трифонова, Г.С. Изобразительное искусство Южного Урала на перекрестке времен и пространства. Творчество художников Челябинской области XX – начала XXI вв. / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история и практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 70–81.

9. Трифонова, Г.С. Из опыта формирования профессиональных компетенций в образовательном процессе студентов специальности «Искусствоведение» : авторская концепция интеграции лекционных курсов и практики музейно-выставочной деятельности на базе университетского художественного музея / Г.С. Трифонова ; Международная научно-практическая конференция «Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России» (Россия, г. Челябинск, Юж-

но-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 10.12.2019–11.12.2019). – Текст : непосредственный // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России : сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 89–98.

10. Трифонова, Г.С. К вопросу о проектировании и усовершенствовании условий развития современного художественного образования в художественном вузе Южно-Уральского региона / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 1 (27). – С. 24–33. – Текст: непосредственный.

11. Трифонова, Г.С. Музей как универсальное пространство роста творческой личности студента художественного вуза – будущего художника. Опыт и перспективы / Г.С. Трифонова ; Международная научно-практическая конференция «Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России» (Россия, г. Челябинск, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 10.12.2019–11.12.2019). – Текст : непосредственный // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России : сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 59–64.

12. Трифонова, Г.С. Педагогика как творчество. Артур Фолленвейдер (1942 – 2016) – основатель и руководитель отделения керамики филиала ЧХУ в городе Коркино Челябинской области / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 1 (27). – С. 24–33.

13. Трифонова, Г.С. Роль архивных документов в исследовании художественного наследия Южного Урала. Проблемы комплексного сохранения регионального художественного наследия / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Архив в социуме – социум в архиве : материалы второй региональной научно-практической конференции / сост., науч. ред. Н.А. Антипин. – Челябинск : Б.и., 2019. – С. 19–22. – ISBN 978-5-6040284-5-2.

14. Трифонова, Г.С. Университетский художественный музей ЮУрГУ в Челябинске / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток : сборник материалов межрегиональной научно-практической конференции на межрегиональной художественной выставке «ФОРМА» (г. Новокузнецк, 21 августа 2019 г.). – Новокузнецк : НГО ВТОО СХР. – С.30–33. – Текст : непосредственный.

15. Трифонова, Г.С. Университетский художественный музей как базис в осуществлении комплекса задач по сохранению и изучению художественного наследия и современного искусства региона и в целях профессионального образования нового поколения искусствоведов / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусство – Образование – Культура: традиции и современность : сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции (г. Москва, 21.04.2019–24.04.2019). – Москва : Институт современного искусства, 2019. – С. 370–380. – ISBN 978-5-6040201-7-3.

16. Трифонова, Г.С. Формирование искусства Урала и Сибири в период советской индустриальной эпохи 1930-х гг. Выставка «Урало-Кузбасс в живописи» / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – Отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской Академии художеств. – 2019. – № 1. – С. 38–53.

17.Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского : [сайт]. – Челябинск, 2006. – URL: urgii.ru (дата обращения: 17.05.2024). – Текст : электронный.

References:

1. Istoriya YuUrGII. – Tekst : elektronnyy // Vikipediya svobodnaya entsiklopediya Wikipedia.org : [sayt]. – Chelyabinsk. – 2020. – 8 dekabrya. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (data obrashcheniya: 18.05.2024).

2. Leonycheva, Yu.V. Istoriya fakul'teta izobrazitel'nogo iskusstva: Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni P.I. Chaykovskogo / Yu.V. Leonycheva. – Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy sayt YuUrGII imeni P.I. Chaykovskogo URGII.RU : [sayt]. – Chelyabinsk. – URL: https://uyrgii.ru/content/fakultet-izobrazitelnogo-iskusstva (data obrashcheniya: 14.05.2024).

3. Ofitsial'nyy sayt Ministerstva kul'tury Chelyabinskoy oblasti. Rossiya : [sayt]. – Chelyabinsk, 2006. – URL: minkult.gov74 (data obrashcheniya: 17.05.2024). – Tekst : elektronnyy.

4. Tvorchestvo v sovremennom mire: iskusstvo, nauka, obrazovanie : zasedanie kruglogo stola na baze GBOU VO «Yuzhno-Ural'skiy institut iskusstv imeni P.I. Chaykovskogo» (29.11.2019–11.12.2019) / A.A. Bobrik, I.A. Butova, N.A. Vikina i dr. ; Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii» (Rossiya, g. Chelyabinsk. YuUrGII imeni P.I. Chaykovskogo, 10.12.2019–11.12.2019). – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo, nauka, obrazovanie : traektorii tvorchestva v sovremennoy Rossii : sbornik nauchnykh statey i materialov zasedaniy kruglykh stolov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – S. 15–36.

5. Trifonova, G.S. «Akademiya Rusakova». Zhivopisets Nikolay Afanas'evich Rusakov (1888–1941) – prodolzhatel' traditsii russkoy shkol'noy i studiynoy khudozhestvennoy pedagogiki v Chelyabinske / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie teoriya, istoriya, praktika. – 2021. – № 2 (31). – S. 44–58.

6. Trifonova, G.S. Artur Follenveyder. Vremya iskusstva: kniga o khudozhnike / G.S. Trifonova, I.A. Follenveyder ; avt. predisl. G.M. Kazakova ; per. na nem. M. Zaller, R. Gro. – Chelyabinsk : Kreativnaya masterskaya «TETA», 2019. – 322 s. : tsv. il., foto. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Trifonova, G.S. Zhivopisnye avtoportrety Ol'gi Kostyuk: vizualizatsiya mira chuvstv, mysley, obrazov / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie teoriya, istoriya, praktika. – 2023. – № 2 (37). – S. 32–44. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Trifonova, G.S. Izobrazitel'noe iskusstvo Yuzhnogo Urala na perekrestke vremen i prostranstva. Tvorchestvo khudozhnikov Chelyabinskoy oblasti KhKh – nachala KhKhI vv. / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya i praktika. – 2019. – № 3 (26). – S. 70–81.

9. Trifonova, G.S. Iz opyta formirovaniya professional'nykh kompetentsiy v obrazovatel'nom protsesse studentov spetsial'nosti «Iskusstvovedenie» : avtorskaya kontseptsiya integratsii lektsionnykh kursov i praktiki muzeyno-vystavochnoy deyatel'nosti na baze universitetskogo khudozhestvennogo muzeya / G.S. Trifonova ; Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii» (Rossiya, g. Chelyabinsk, Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv im. P.I. Chaykovskogo, 10.12.2019–11.12.2019). – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii : sbornik nauchnykh statey i materialov zasedaniy kruglykh stolov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – S. 89–98.

10. Trifonova, G.S. K voprosu o proektirovanii i usovershenstvovanii usloviy razvitiya sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya v khudozhestvennom vuze Yuzhno-Ural'skogo regiona / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2020. – № 1 (27). – S. 24–33. – Tekst: neposredstvennyy.

11. Trifonova, G.S. Muzey kak universal'noe prostranstvo rosta tvorcheskoy lichnosti studenta khudozhestvennogo vuza – budushchego khudozhnika. Opyt i perspektivy / G.S. Trifonova ; Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii» (Rossiya, g. Chelyabinsk, Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv im. P.I. Chaykovskogo, 10.12.2019–11.12.2019). – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii : sbornik nauchnykh statey i materialov zasedaniy kruglykh stolov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – S. 59–64.

12. Trifonova, G.S. Pedagogika kak tvorchestvo. Artur Follenveyder (1942 – 2016) – osnovatel' i rukovoditel' otdeleniya keramiki filiala ChKhU v gorode Korkino Chelyabinskoy oblasti / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2020. – № 1 (27). – S. 24–33.

13. Trifonova, G.S. Rol' arkhivnykh dokumentov v issledovanii khudozhestvennogo naslediya Yuzhnogo Urala. Problemy kompleksnogo sokhraneniya regional'nogo khudozhestvennogo naslediya / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Arkhiv v sotsiume – sotsium v arkhive : materialy vtoroy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii / sost., nauch. red. N.A. Antipin. – Chelyabinsk : B.i., 2019. – S. 19–22. – ISBN 978-5-6040284-5-2.

14. Trifonova, G.S. Universitetskiy khudozhestvennyy muzey YuUrGU v Chelyabinske / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennaya praktika. KhKhI vek. Ural, Sibir', Dal'niy Vostok : sbornik

materialov mezhregional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii na mezhregional'noy khudozhestvennoy vystavke «FORMA» (g. Novokuznetsk, 21 avgusta 2019 g.). – Novokuznetsk : NGO VTOO SKhR. – S.30–33. – Tekst : neposredstvennyy.

15. Trifonova, G.S. Universitetskiy khudozhestvennyy muzey kak bazis v osushchestvlenii kompleksa zadach po sokhraneniyu i izucheniyu khudozhestvennogo naslediya i sovremennogo iskusstva regiona i v tselyakh professional'nogo obrazovaniya novogo pokoleniya iskusstvovedov / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo – Obrazovanie – Kul'tura: traditsii i sovremennost' : sbornik trudov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (g. Moskva, 21.04.2019–24.04.2019). – Moskva : Institut sovremennogo iskusstva, 2019. – S. 370–380. – ISBN 978-5-6040201-7-3.

16. Trifonova, G.S. Formirovanie iskusstva Urala i Sibiri v period sovetskoy industrial'noy epokhi 1930-kh gg. Vystavka «Uralo-Kuzbass v zhivopisi» / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. – Otdelenie Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossiyskoy Akademii khudozhestv. – 2019. – № 1. – S. 38–53.

17. Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni P.I. Chaykovskogo : [sayt]. – Chelyabinsk, 2006. – URL: urgii.ru (data obrashcheniya: 17.05.2024). – Tekst : elektronnyy.

Для цитирования: Ферапонтов, В.В. «Мангеймские сонаты» В.А. Моцарта в классе камерного ансамбля / В.В. Ферапонтов. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 46–58.

УДК 929 : 78

Ферапонтов Виталий Евгеньевич,
доцент,
Заслуженный работник культуры РФ;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры оркестровых струнных инструментов
E-mail: vitf912@mail.ru
Россия, г. Челябинск

«МАНГЕЙМСКИЕ СОНАТЫ» В.А. МОЦАРТА В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности композиторского стиля В.А. Моцарта, роль и значение его «Мангеймских сонат» в истории камерного жанра, а также место данного цикла в учебном репертуаре высшего и среднего звеньев обучения. Приводится исполнительский и методический разбор Сонаты до мажор KV 296.*

Ключевые слова: *В.А. Моцарт; соната; камерный ансамбль; исполнительский анализ; методический анализ.*

Vitaly Ferapontov,
Associate Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Orchestral String Instruments
E-mail: vitf912@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

«MANNHEIM SONATAS» BY W.A. MOZART IN THE CHAMBER ENSEMBLE CLASS

Annotation. *The article examines the peculiarities of Mozart's compositional style, the role and significance of his «Mannheim» sonatas in the history of the chamber genre, as well as the place of this cycle in the educational repertoire of higher and secondary levels of education. A performance and methodological analysis of the Sonata in C Major KV 296 is given.*

Keywords: *V.A. Mozart; sonata; chamber ensemble; performance analysis; methodical analysis.*

Сонаты В.А. Моцарта для клавира и скрипки, известные под названием «Мангеймские», принадлежат к излюбленным произведениям, которые включаются в репертуар студентов и учащихся уже на ранних этапах занятий, в период, когда закладываются основы ансамблевых навыков. Исключительное богатство музыкальных образов при лаконизме средств, эмоциональная насыщенность в сочетании с простотой и естественностью, ясность стиля этих произведений периода «поздней юности» композитора делают их любимыми у молодых исполнителей. Важно и то, что в этих сочинениях ярко выражены качества камерно-ансамблевого дуэта в ясной и доступной для учащегося форме. При этом они являются подлинными концертными произведениями, на них нет и следа «хрестоматийного глянца», хотя на «большой» сцене звучат они, к сожалению, не очень часто, до последнего времени немногочисленны были и их грамзаписи. Впрочем, это ведь в определённой мере касается даже и наиболее выдающихся скрипичных сонат Моцарта зрелого периода.

Существуют некоторые расхождения в том, какие именно сонаты следует отнести к данному циклу. К.Х. Аджемов пишет: «В феврале 1778 года Моцарт начал сочинять в Мангейме шесть скрипичных сонат, положив начало большому циклу. Исследователи творчества композитора называют эти сонаты «Мангеймскими» [2, с. 78]. Имеются ввиду сонаты KV с 301 по 306, изданные в ноябре 1778 года, как опус 1 в Париже, куда к тому времени переехал Моцарт. Они объединены общим посвящением. *(Прим. автора: сонаты посвящены*

курфюстрине Марии Элизабете Пфальцской, супруге Карла Теодора; преподнесены ей 7 января 1779 года в Мюнхене и встречены ею весьма одобрительно) [1, ч. 1, кн. 2, с. 271]. Однако соната e-moll KV 304, согласно надписи на автографе, создана в Париже, соната D-dur KV 306, по всей вероятности, закончена и заново переписана [там же, с. 238, 256]. Г. Аберт, говоря о ***пяти*** мангеймских «клавирных дуэтах», то есть скрипичных сонатах включает в их число также и C-dur'ную сонату KV 296, не вошедшую в парижское издание. *(Прим. автора: соната написана в Мангейме 11 марта 1778 г., посвящена Терезе Пьерон. Опубликована в Вене в 1781 г. вместе с сонатами KV 378–380, в связи с чем она бывает иногда обозначена как опус 2 № 2. Моцарт при публикации цикла скрипичных сонат опус 1, по-видимому, следовал давней традиции включать в сборник шесть произведений)* [там же, с. 154]. В отношении места создания сонаты A-dur KV 305 существуют различные мнения. Отметим, что Моцарт заранее рассчитывал на издание этих сочинений именно в Париже, так как в Мангейме были проблемы с гравировкой нот [1, ч. 1, кн. 2, с. 131]. Не исключено, что это обстоятельство в некоторой степени определило и стилистику цикла (следы французских влияний). На наш взгляд, вполне логично под традиционным названием «Мангеймские сонаты» объединить ***все семь дуэтов,*** созданных в Мангейме и Париже. Их номера в отечественном издании под редакцией Б. Паумгартнера и Т. Мюллера – с № 1 по № 7 [8, с. 7–79], в соответствии с расположением в каталоге Кёхеля. *(Прим. автора: KV 296, KV 301–306. Ранее принцип нумерации этих сонат соответствовал их расположению в первом издании).*

1. «Мангеймские сонаты» в контексте развития жанра в раннеклассический период

Середина XVIII века – время значительных и быстрых перемен в музыкальном искусстве. Завершается длительная эпоха, связанная с творчеством величайших мастеров старого классического стиля. На смену ей приходит искусство, основанное на ином восприятии мира, жизни. Новое мироощущение человека потребовало передачи чувств и явлений в их изменчивости, становлении, вызвало к жизни иной тип музыкального развития, предопределило переосмысление выразительных средств. Таким новым методом развития музыкальной мысли становится сонатная форма, способная раскрыть и передать изменчивость, сложность, контрастность образов, столкновение разнородных начал и при этом достичь цельности и органичности высказывания. Новая система эстетических воззрений складывается на удивление быстро. Линия эволюции восходит так круто, что иногда создаётся впечатление внезапной смены стиля и появления новых форм. *(Прим. автора: Р. Роллан даже употребил выражение «музыкальная революция» применительно к этой эпохе)* [6, с. 91]. В этой связи напомним, хотя бы кратко, о роли ряда композиторов, имеющих отношение к становлению жанра клавирной и камерной сонаты в новом понимании этого жанра, к процессу кристаллизации сонатной формы, оказавших воздействие на формирование моцартовского стиля.

Д. Скарлатти (1683–1757) – первый значительный выразитель новых веяний в клавирной музыке. Его "Essercizi" определили типы будущих композиционных структур в сонатном аллегро.

К.Ф.Э. Бах (1714–1788) в своих «Прусских» и «Вюртембергских» сонатах устанавливает трехчастный цикл, вслед за Скарлатти утверждает деление первой части на экспозицию, разработку и репризу. Он вводит принцип мотивной разработки как основу сонатной формы, исключает элементы сюитности, меняет сам характер и содержание сонаты, определив её дальнейший путь. Ему принадлежит основополагающий труд «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753 г.).

И. Шоберт (1735–1767) – композитор, сформировавшийся под воздействием мангеймской и венской школ, один из родоначальников новой камерной музыки. Он писал скрипичные сонаты, трио, квартеты с облигатным клавиром. Серьёзность чувства сочетается у него с неожиданными порывами страсти. Шоберт – пример редкого до Моцарта типа музыканта, «сентиментального в шиллеровском смысле слова» [1, ч. 1, кн. 1, с. 122]. В отличие от К.Ф.Э. Баха он создал тип разработки-фантазии, где преобладает секвентное развитие, импровизационность, виртуозный блеск. Клавир в его камерных произведениях играет главенствующую роль. Примечательны попытки перенести на клавир оркестровые эффекты мангеймцев. Шоберт оказал на юного Моцарта очень большое влияние, последний познакомился с его творчеством ещё в своё первое пребывание в Париже. Введение Моцартом в свои первые сонаты партии скрипки, несомненно, произошло под влиянием Шоберта. *(Прим. автора: сонаты для клавира, которые можно играть с сопровождением скрипки, KV с 6 по 9, 1763–64 гг. Париж).*

И.К. Бах (1735–1782) стал для Моцарта посредником, благодаря которому тот познакомился с итальянским искусством, проходящим через новый стилистический перелом. Иоганн Кристиан надолго сохранил решающее влияние на самые разные области моцартовского творчества, и его пример оказался желательным дополнением к примеру И. Шоберта. Г. Аберт считает, что творчество лишь этих двух композиторов было созвучно внутренним устремлениям Моцарта и именно поэтому они и оставили заметный след в формировании моцартовской **образно-содержательной сферы**, тогда как влияние других, в том числе и отца композитора, проявлялось преимущественно в области формы и средств выразительности [1, ч. 1, кн. 1, с. 29, 32, 60; ч. 2, кн. 1, с. 61]. Во время пребывания Моцарта в Лондоне происходило его регулярное общение с И.К. Бахом, следы этого напрямую заметны в написанных и изданных в 1765 году шести сонатах для клавира, скрипки (или флейты) с партией виолончели *(прим. автора: KV с 10 по 15)*, а также созданных в следующем году в Гааге ещё шести сонатах для клавира и скрипки. *(Прим. автора: KV с 26 по 31. Сонаты написаны для принцессы фон Вейльбург и ей же посвящены. Однако в издании работы К. Аджемова это посвящение, надо полагать – ошибочно, отнесено к так называемым «Романтическим сонатам», причём указанная их нумерация (KV с 52 по 59) не совпадает с таковой у Г. Аберта (KV с 52 по 59). «Романтические сонаты» прежде приписывались В.А. Моцарту, и даже издавались под его именем, но сегодня они считаются сочинениями неизвестного автора. Вопрос о сроках написания и месте этих произведений в истории жанра до сих пор остаётся открытым).*

Й. Гайдн (1733–1809) – впервые собрал многообразные элементы, разбросанные по различным школам, направлениям, жанрам, в стройную и цельную систему. Он по праву считается «отцом» симфонии и струнного квартета; значительны его заслуги в области клавирной сонаты и фортепианного трио. Скрипка для Гайдна была одним из любимых инструментов, и он сделал многое для того, чтобы та зазвучала совершенно иначе, чем в предшествующую эпоху.

Моцарт мог слышать сочинения Гайдна ещё в 1769 году в Вене, но личное знакомство великих современников произошло позднее, в 80-е годы. Отношения их приобретают характер искренней дружбы. Гайдн глубже, чем кто-либо другой из современников Моцарта, мог понять его как художника; это было особенно ценно для Моцарта в тот период, когда его искусство встречало всё большее равнодушие и даже неприязнь в аристократических кругах.

Нельзя не отметить, что Моцартом были творчески освоены богатейшие традиции скрипичных школ Австрии, Италии, Франции. Ему приходилось непосредственно общаться с такими выдающимися скрипачами, как П. Локателли, П. Нардини, П. Гавинье, К. Диттерсдорф и рядом других. Моцарт сам великолепно владел скрипкой, исполняя (в молодые годы) помимо своих сочинений также и крупные произведения других авторов. Как исполнитель-скрипач он воспитывался на принципах, изложенных в известном труде Л. Моцарта (его отца) «Опыт серьёзной школы игры на скрипке», изданной в год рождения Вольфганга (1756). Эти принципы были весьма прогрессивны для своего времени, особенно в вопросах, касающихся интерпретации музыкального произведения. Отметим также, что к моменту создания «Мангеймских сонат» Моцарт уже являлся автором шести скрипичных концертов, – выдающихся сочинений, ставших важным этапом в развитии этого жанра.

В Мюнхене в 1777 году Моцарт знакомится с циклом “Duetti” Й. Шустера (1748–1812) и выражает желание сочинить нечто подобное. Г. Аберт, анализируя дошедшие до нас шустеровские «Камерные дивертисменты для чембало и скрипки», отмечает чётко выраженный принцип концертирования в обеих партиях. Диалог инструментов происходит даже на отдельных фрагментах одной темы. Делается вывод о том, что принципы взаимодействия инструментов и тип мелодики произведений Шустера оказали определённое воздействие на «Мангеймский» цикл Моцарта [1, ч. 1, кн. 2, с. 155–156].

Девятнадцать недель, проведённые Моцартом в Мангейме в пору своего духовного и художественного возмужания, исследователи относят к одному из важнейших периодов его жизни. Мангейм являлся тогда одним из крупнейших центров литературного, театрального и музыкального движения, названного впоследствии «Буря и натиск». *(Прим. автора: “Sturm und Drang” – название пьесы Ф.М. Клингера, поставленной как раз в 1777 году. Считается, что именно она и дала такое имя всему направлению).* Моцарт становится свидетелем первых постановок (после значительного перерыва) немецкой национальной оперы на мангеймской сцене. Симфоническая школа, основанная здесь Я. Стамицем (1717–1757)

ещё в середине 40-х годов, стала существенной приметой нового времени. Стамиц со своими мангеймцами был первым сознательным и последовательным поборником искусства, в котором статичные образы уступают место изменчивости, покой – движению. Не учитывая его вклада, нельзя в полной мере понять сам процесс формирования наступившей новой музыкальной эпохи. И это новое искусство «является верным отображением мира, глубоко взбудораженного учением Руссо, а осознанность революционной сущности его выступления ставит это искусство в один ряд с современным ему движением «Бури и натиска» в литературе [1, ч. 1, кн. 1, с. 348]. Ряд достижений мангеймцев проявится и в творчестве Моцарта, причём не только в симфоническом, но и в клавирном и камерном жанрах. Это преобразованный и расширенный тематизм, часто с подразделением на контрастные построения даже внутри тем; столкновение различных ритмических образований, использование фермат, «говорящих» пауз. Старая «регистровая» динамика уступает место современной «переходной.

Мангеймский оркестр в тот период заслуженно считался лучшим в Европе. Со многими замечательными музыкантами Мангейма у Моцарта сложились дружеские отношения, в свою очередь его юный талант встретил здесь искреннее восхищение и поддержку. Наконец, в это время Моцарту суждено было пережить бурные порывы любовного чувства, впервые полностью охватившие его душу. Очень многое из прочувствованного, пережитого и услышанного здесь войдёт как важная составная часть в зрелый стиль композитора. «Есть какая-то особенная прелесть в искусстве юного Моцарта с его рыцарственным огнём, частыми, внезапными прорывами душевной боли, обильными потоками тематического материала, и тот, кто, как это часто бывает, занимается только произведениями последнего десятилетия его жизни, знает художника лишь наполовину» [1, ч. 1, кн. 2, с. 66].

Говоря о столь значительных и масштабных стилистических переменах в музыке второй половины XVIII века, нельзя не остановиться, хотя бы вкратце, на эволюции самих музыкальных инструментов, прежде всего клавишных, но также и струнно-смычковых, происходившей в эти годы. Очень быстро развивается и совершенствуется новый тогда инструмент – **молоточковое фортепиано** (Pianoforte, Hammerklavier), в то время как клавесин всё более оттесняется со сцены. *(Прим. автора: Изобретателем молоточкового фортепиано считают итальянского мастера Б. Кристофори (1675–1735). Первые его образцы, относящиеся к самому началу XVIII века, оказались утраченными, но инструмент 1726 года сохранился до наших дней почти в неприкосновенном виде. В нём уже видны прототипы основных узлов современных фортепианных механизмов. Независимо от Кристофори во Франции (в 1716 г.) и Германии (около 1717–21 гг.) также появляются инструменты с молоточковым устройством. Позднее, в 1767 году в Лондоне уже упоминавшийся нами И.К. Бах проводит публичное выступление, демонстрируя звуковые и технические возможности фортепиано, после чего резко повышается интерес к этому инструменту со стороны музыкантов, слушателей и производителей фортепиано. Происходит значительное увеличение количества выпускаемых инструментов и при этом постоянно совершенствуется их конструкция).* Именно из Мангейма в письме к Л. Моцарту мать Вольфганга сообщает, что здесь он «много играет иначе, чем в Зальцбурге; ибо здесь повсюду пианофорты, а их он умеет столь несравненно преподнести, что такового ещё никто не слыхал» [1, ч. 1, кн. 2, с. 110]. На основании данного письма делается вывод о том, что в 70-е годы в Зальцбурге Моцарт, по-видимому, ещё не имел в своём распоряжении фортепиано [3, с. 17]. Первым произведением композитора, полностью использующим возможности нового инструмента, Аберт считает клавирную сонату D-dur KV 384, написанную в Мюнхене в 1775 году [1, ч. 1, кн. 1, с. 407, 510]. Таким образом, «Мангеймские сонаты» оказываются **первым** значительным циклом **дуэтов для скрипки и фортепиано,** положившим начало новой трактовке этого жанра и оказавшим существенное влияние на его дальнейшую разработку.

К концу XVIII века происходит окончательная стабилизация конструкции скрипки и смычка. В. Григорьев не исключает возможности того, что уже в конце 60-х годов в Австрии мог завершиться переход от барочных скрипок к современным [5, с. 193–194].

Создание современного типа смычка связано с именем французского мастера Ф. Турта-младшего (1747–1835). Важнейшие усовершенствования, сделанные им в данной области, относятся к 1775–1780 годам. Разумеется, широкое распространение такие смычки получили несколько позднее, к концу столетия, однако уже со времён Дж. Тартини (1692–1770), также внесшего ряд изменений в

конструкцию смычка, наблюдается интенсивное развитие скрипичной штриховой техники, включая применение прыгающих и летучих штрихов. *(Прим. автора: эти усовершенствования датируются 1730 годом).*

Непосредственно перед реформами Турта существенный вклад в эволюцию смычка был сделан немецким скрипачом В. Крамером (1745–1799). В его образцах трость оказывается полностью выпрямленной, а головка располагается под прямым углом к ней, что весьма сближает эти смычки с современными. [11, с. 248]. Вполне вероятно предположение, что в рассматриваемый нами период музыканты-струнники Мангейма могли быть знакомы со смычками подобной конструкции и, в какой-то мере, даже пользоваться ими. *(Прим. автора: аргументом в пользу такого предположения можно считать то, что В. Крамер являлся уроженцем Мангейма и в начале 70-х годов он, скорее всего, ещё проживал там. По крайней мере, его сын И.Б. Крамер (впоследствии добившийся известности как пианист) был рождён в Мангейме в 1771 году)* [9, с. 27–28].

На наш взгляд, подробное ознакомление с эволюцией музыкального инструментария позволяет современному исполнителю в конечном итоге глубже проникнуть в намерения композитора, более осмысленно подойти к выбору тех или иных вариантов редакции нотного текста произведения, а также его трактовки.

В творчестве Моцарта, в том числе и в жанре камерной сонаты, произошёл плодотворный синтез, ассимиляция многих течений и влияний. «Никто не затратил столько труда на изучение композиции, как я. Нет ни одного известного композитора, чьё творчество я не изучал бы прилежно и многократно», – говорил о себе Моцарт [5, с. 202]. При этом особо отметим, что ничьё влияние не помешало самобытному и гармоничному развитию его собственного стиля. «Все художники, которые оказали на него <…> влияние, в меньшей степени важны тем, что они ему дали, чем тем, что они пробудили и укрепили в его душе» [1, ч. 1, кн. 1, с. 114–115]. Даже в примерах интонационного и тематического заимствования, что было довольно обычной практикой в ту эпоху, Моцарт коренным образом переосмысливает заимствованный материал, придавая ему иное образное значение, иную характеристику. Он «сразу схватывает всякое новое веяние, всякое влияние, стиль, музыкальный или художественный тип, всё сразу присваивает, превращает в нечто вполне своё, сливает со всем предшествующим в новом высшем единстве, подытоживает и идёт дальше» [12, с. 209]. В свете сказанного очевидно, что сущность моцартовской музыки никоим образом не сводится к сумме влияний. Вбирая в себя прежние традиции, его творчество тут же становится источником традиций новых!

Итак, коренной стилистический перелом, произошедший в музыкальном искусстве XVIII века, связан с именами многих мастеров. Моцарт менее всего стремился быть «изобретателем» в сфере каких-либо формальных новшеств, но он, как никто из современников, сумел отразить, а в чём-то и предвосхитить новое представление, новое восприятие мира. В камерном творчестве Моцарт создал первые подлинно инструментальные дуэты «в современном, то есть в концертном стиле» [1, ч. 1, кн. 2, с. 157]. К. Маргер считает, что, создавая «Мангеймский» цикл, композитор «отдавал себе отчёт в том, что тем самым он открывает новую главу истории музыки» [1, ч. 1, кн. 2, с. 560–561]. В. Зигмунд-Шульце находит в этих сонатах «черты, свойственные музыкальным характеристикам персонажей из его, Моцарта, поздних опер» [там же].

Из семи сонат лишь две (KV 296 и 306) имеют трёхчастный цикл, ставший в дальнейшем преобладающим у Моцарта. Пять остальных – двухчастны. В таком двухчастном цикле нет смены тональности, а финал отличается танцевальной формой, что указывает на влияние французских образцов, в которых сохранялись в те времена элементы сюитности. *(Прим. автора: в сонате KV 305 вторая часть – вариации, что, впрочем, также характерно для французской стилистики. Тем более, что финальная вариация написана в танцевальном характере).* Но их первые части, написанные в сонатной форме *(прим. автора: за исключением первой части сонаты KV 303, где вступительное Adagio и последующее Molto allegro дважды сменяют друг друга наподобие буффонной арии. Но и здесь форму можно рассматривать как сонату без разработки, основанную на темповом контрасте между главной и связующей и противостоящими им побочной и заключительной партиями),* «с их строго тематическими разработками и заключительными группами, часто возвращающимися к главным темам, по духу немецкие; о Мангейме напоминает большое число тем, их широкий размах, а также тщательно обозначенная и богатая контрастами динамика. В отдельных случаях появляются также crescendo» [1, ч. 1, кн. 2, с. 155].

Мангеймское влияние, несомненно, проявляется в стремлении отобразить в клавирной фактуре характерное звучание оркестра. «Ломаные» октавы, септимы, сексты напоминают оркестровое тремоло; большое внимание уделяется средним голосам, некоторые мелодические построения и обороты характерны для струнной группы, встречаются также имитации духовых инструментов. Обозначение ***fp***, относящееся к **выдержанному** аккорду клавира, вероятно, служит напоминанием о соответствующем оркестровом приёме атаки звука. Унисонное и октавное изложение материала имитирует эффект tutti, с другой стороны, некоторые эпизоды (подобные началу Molto allegro в сонате KV 303 или теме Рондо в сонате KV 296) отличаются подчёркнуто скупой фактурой. Студенты нередко пытаются в таких случаях добиться яркости и энергичности исполнения за счёт применения «ударных» приёмов игры. На наш взгляд в данной ситуации также полезно напомнить ученику о звучании оркестровой группы, что должно помочь ему преодолеть прямолинейный подход. В рассматриваемых сочинениях скрипичная фактура внешне выглядит несколько скромнее, по сравнению с моцартовскими концертами, но, тем не менее, композитор и здесь в трактовке скрипки достигает большей индивидуальности и самостоятельности, чем кто-либо иной из его современников.

В «Мангеймских» сонатах преобладают светлые, жизнерадостные образы, «они поэтичны, восхитительны, полны бурной молодой жизни» [12, с. 60]. Особняком стоит, конечно, Пятая e-moll'ная соната с её драматизмом, борьбой «между усталой разочарованностью и неукротимым упорством» [1, ч. 1, кн. 2, с. 256]. Исследователи находят в ней предвосхищение образов Шуберта, рассматривая её как открытие новой музыкальной страны. В трио второй части усматривается близость к трио Менуэта из g-moll'ной симфонии [там же, с. 256, 561, 568]. Характерно, что именно данная соната раньше других приобрела широкую известность. Вспомним также, что в это время Моцартом создана и первая из клавирных сонат с подобным кругом образов (a-moll, KV 310).

Прозрачность фактуры, самоограничение в использовании виртуозных средств производит на неопытных исполнителей (а иногда и на педагогов) обманчивое впечатление лёгкости. Бывает, что при выборе программы превалирует упрощённо понятый принцип доступности такой «скромной» фактуры, предполагая «прикрыть» учащегося. Обычно при таком подходе особенно страдает содержательная сторона исполнения: при «малом количестве нот» недостатки подготовки учащегося не только не затушёвываются, но, напротив, проявляются с предельной очевидностью.

В порядке обзора отметим необычность финального Рондо в темпе Andante в Es-dur'ной сонате KV 302 с его благородной сдержанностью, возвышенностью выражения и поэтическим замиранием в коде. *(Прим. автора: форма этой части определяется как весьма своеобразная рондо-соната. Мелодия рефрена настойчиво повторяет один звук с последующим поступенным движением в ограниченном диапазоне. Ритм этой темы, а также приёмы варьирования могут вызвать некоторые ассоциации с первой темой Allegretto из бетховенской A-dur'ной симфонии, при всём принципиальном различии этих сочинений).* «Такого психологического углубления формы рондо до сих пор мы у Моцарта ещё не замечали» [1, ч. 1, кн. 2, с. 257]. Уникальна, как уже говорилось, по форме и 1-я часть сонаты KV 303.

Наиболее развёрнутое сочинение среди рассматриваемых – Соната D-dur, KV 306. По масштабности замысла, по форме и фактуре она приближается к концерту. В финале капризное «французское» *Allegretto* чередуется с более стремительным *Allegro.* Контраст подчёркивается также сменой размера (2/4 и 6/8 соответственно). Имеются даже каденции, что ещё более сближает данный финал с финалами скрипичных концертов, написанных Моцартом несколько ранее. К. Аджемов оценивает эту сонату как одно из труднейших для исполнения камерно-ансамблевых сочинений мировой литературы [2, с. 78].

2. Исполнительский анализ Сонаты № 1 до мажор KV 296

Трёхчастный цикл сочинения по своему внешнему облику близок клавирным сонатам KV 309 и 311, созданным в тот же период.

Первая часть – блестящее *Allegro vivace.* Прежде всего обратим внимание на расширенный и очень развитый тематизм. В данном случае можно говорить уже не об отдельных темах, а о целых тематических комплексах, задуманных для того времени необычайно широко. Эти комплексы состоят в свою очередь из ряда разделов и подразделов. Как это часто бывает у Моцарта, слушатель сразу же вводится в мир разнообразных эмоциональных состояний, характеристик. Композитор, словно импровизируя, непринуждённо дарит нам один мотив за другим, создавая впечатление непосредственного, сиюминутного рождения музыки. Поразительно, что этот живой музыкальный поток оказывается, тем не менее, весьма и весьма организованным, вплоть до его мельчайших деталей.

Рассмотрим особенность строения главной партии: здесь можно говорить о периоде, состоящем из трёх предложений, в каждом из которых нет прямого повтора мотивных образований предыдущего предложения. Объединяющим же фактором является интонационное родство и узнаваемость ритмических оборотов. Уже самое первое предложение построено на сопоставлении двух разнохарактерных образов. Именно здесь заложены те основные интонационные и ритмические «формулы», которые проникнут во все последующие разделы первой части.

Начальная фраза – энергичный унисон с характерным упругим пунктирным ритмом и выписанным группетто. Излюбленный фанфарный ход, обыгрывающий тонику, с давних пор является символом праздничной приподнятости. Исполнителям необходимо найти единое артикуляционное решение, касающееся степени остроты маркированного штриха и меры акцента как восьмой ноты, которая в подобном ритме должна быть произнесена весьма отчётливо. [3, с. 177–178]. Разумеется, внимание необходимо уделить и балансу звучания, а также тембральной слитности разнородных инструментов в унисоне. Неожиданный ответ в ***P*** *(subito)* у фортепиано изящен, грациозен, но при этом сохраняет внутреннюю энергию и устремлённость. *(Прим. автора: подобный внутритематический контраст достаточно типичен для Моцарта. Сравните, например, начальные построения в первых частях сонат KV 302, KV 305 рассматриваемого цикла. Но в первой части данной сонаты, пожалуй, наиболее наглядно просматривается принцип «прорастания» начальных элементов в последующих структурах. Вообще Моцарт одним из первых решил задачу создания психологической цельности на основе развития единого интонационно-тематического материала (т.н. моноинтонационность))* [5, с. 204]. В ученическом исполнении нередко наблюдается преувеличенное, технически тяжеловесное, формальное исполнение штриховых деталей, прямолинейное, а иногда даже и судорожное исполнение трелей в надежде хоть как-то «протолкнуть» их. В таких случаях уже не приходится говорить о каком-либо полноценном художественном восприятии.

Второе предложение отступает от обычной квадратности; в нём три двухтактные фразы, построенные на имитационном диалоге инструментов. Мотивы во фразах также контрастируют между собой, но это не должно приводить к отступлению от единой динамики (в тексте данного эпизода нет иных обозначений, кроме общего форте). *(Прим. автора: обратим внимание, что в соответствующем эпизоде в репризе данной части автором предписана как раз контрастная динамика, но мы считаем ошибочным, противоречащим намерению композитора перенос такой динамики в рассматриваемый эпизод. Как неоднократно отмечали практически все крупные исследователи творчества Моцарта, композитор с большим вниманием относился к динамическим обозначениям в своих сочинениях, так что нюансировка, указанная в тексте, конечно же, не является случайной, а ссылки на авторитет того или иного исполнителя не могут служить основанием для подобного рода отступлений от авторских обозначений).* Контраст здесь основан на сопоставлении уже знакомых интонационных элементов, но в новых мотивных образованиях.

После относительно долгого преобладания тонической гармонии довольно неожиданным воспринимается начало третьего предложения со II ступени и вслед за этим разрешение доминанты в VI ступень. Учащийся, совершенно справедливо стремящийся уйти здесь от этюдного исполнения гаммообразных пассажей, тем не менее, в поисках разнообразия и гибкости интонирования порой теряет чувство меры, позволяя себе преувеличенные ритмические отклонения.

Связующая партия (начинающаяся с 22-го такта), заметно отличается от главной по своему характеру и обладает значительной протяжённостью. В ней выделяются два контрастных тематических образования. В первом – очаровательная мелодия фортепиано развивается на фоне выдержанного звука скрипки и последующих её коротких реплик. Точно передавая авторские штрихи, необходимо, тем не менее, «петь на клавиатуре» [2, с. 92]. Казалось бы, всем известны рекомендации, подобные следующей: «Тайна поющего пиано заключается в том, что мелодический голос играют чуть громче, чем ***p*** (приблизительно ***mp***), сопровождение – чуть тише, чем ***p*** (приблизительно ***pp***), разумеется, оно не должно при этом вовсе пропадать. Бас часто следует немного выделить, средние же голоса отодвинуть» [3, с. 183]. Тем не менее, каждый раз, выстраивая баланс, приходится заново находить меру этого самого «чуть громче» применительно к конкретному инструменту и акустике помещения.

Повторяющиеся звуки в мелодии требуют особенно внимательного отношения к их интонированию. Здесь «опасность безжизненного исполнения особенно велика» [3, с. 178]. Форшлаги – короткие, поскольку основную ноту можно рассматривать как задержание, а их исполнение будет осуществляться за счёт

предшествующего времени («антиципированное»). В тактах 30 и 32 ремарку ***fp***, вероятно, следует отнести лишь к мелодическим голосам; ровность сопровождения (в том числе и в динамике), в таком случае лишь подчеркнёт диалог инструментов.
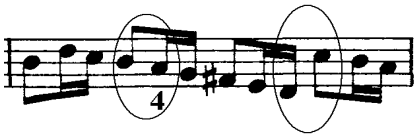
Развитие прерывается энергичным вторжением новой темы, использующей, однако, хорошо знакомый пунктирный ритм. Скрипачу во время исполнения своих синкоп приходится буквально «вживаться» в мелодическую линию партнёра, как бы «исполняя» её при помощи внутреннего слуха; только такой подход позволяет в моменты появления в скрипичной партии мелких длительностей максимально точно подключиться к пассажам фортепиано.

Тональное соотношение главной и побочной партий в экспозиции (до мажор – соль мажор) является самым обычным для того времени. Необычно то, что в данной сонате яркие фанфарные интонации в окончании связующей партии приводят, казалось бы, к устойчивому утверждению ре мажора, а последующее появление двойной октавы на звуках «соль» воспринимается как несколько неожиданное сопоставление, и это производит почти театральный эффект появления нового персонажа. «Гулкость» звучания этой октавы, отсутствие акцента будет лишь способствовать эмоциональному переключению. Последующее быстрое группетто у скрипки рекомендуется исполнять как четыре равных по длительности звука, начиная с верхней вспомогательной ноты. Расшифровка же такого мелизма в виде квинтоли, начинающейся с основной ноты, считается стилистически неточной [3, с. 116].
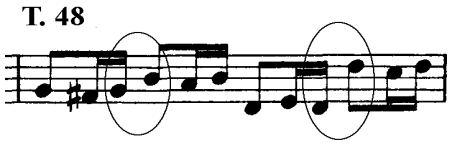
Побочная партия полна непринуждённого изящества. Лёгкое стремительное движение подчёркивается контрапунктом – непрерывной скороговоркой, состоящей из различных проворных фигураций «в ритме анапеста». Аберт указывает на сходство этой побочной партии с некоторыми разделами увертюры к балету “Les petits riens” («Безделушки». KV Anh. I. 10. Париж, май-июнь 1778 года) [2, с. 253]. Лёгкость игры должна сочетаться здесь с отчётливостью артикуляции. В этой связи нежелательно отяжелять восьмые ноты, а тем более – назойливо их акцентировать. Они должны рассматриваться как окончание кратких мотивов из трёх звуков и, на наш взгляд, между этими мотивами вполне уместна небольшая цезура. Тема и контрапункт, поочерёдно проводящиеся в партиях фортепиано и скрипки, при всём их контрасте должны гармонически сочетаться между собой. В случаях, подобных следующим, у скрипача могут возникнуть технические затруднения при смене струн, усугубляемые несвоевременной подготовкой пальцев левой руки. *(Прим. автора: во всех примерах, относящихся к партии скрипки, используется, конечно же, скрипичный ключ).*

Примеры 1 и 2:

Т. 45



Т. 48
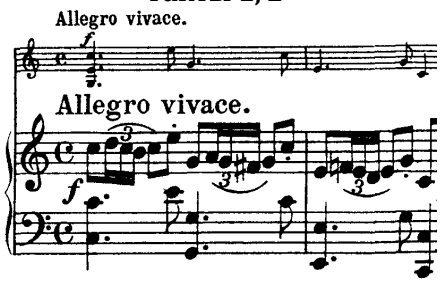


Шеститактовое заключение возвращает нас к первоначальному эмоциональному состоянию (такт 63). Оно построено опять-таки на варианте первоначального мотива, и такой возврат («прорыв») интонаций главной партии в заключительную довольно часто встречается в произведениях той эпохи.

Проследим изменения начального мотива на протяжении экспозиции.

Примеры 3, 4, 5, 6:
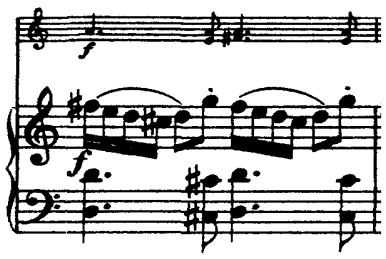
Такты 1, 2
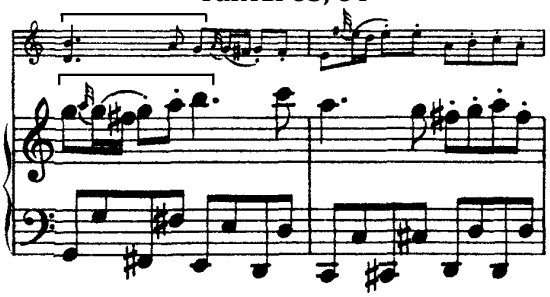


Такт 17



Такт 37



Такты 63, 64



Отметим, что в последнем случае композитором выписан ритмический рисунок, хотя и близкий, но, тем не менее, всё же не тождественный первоначальному варианту с триолью шестнадцатых. На наш взгляд, попытка исполнить абсолютно такую же триоль также и является совершенно ***неприемлемой***. Обратим внимание и на то, что в данном эпизоде сочетается проведение основного мотива в партиях фортепиано и скрипки в прямом и возвратном направлениях.

Начальный раздел разработки не совсем типичен: первый элемент связующей партии проводится здесь почти в неизменном виде; вместо обычных в таких случаях приёмов развития – намёк на остановку (повтор последних трёх тактов). Безмятежная лирика, казалось бы, располагает к идиллическому созерцанию, но тем больший эффект производит мгновенная смена состояния. Пожалуй, единственный раз на протяжении всей сонаты музыка приобретает драматически напряжённый характер. Внезапное форте, вторжение минорного лада, тревожное «кипение» фактуры, непрерывная цепь секвенций – всё это характерно для типа разработки-фантазии в стиле И. Шоберта. Примеры такого рода построений можно найти у Моцарта и в разработках скрипичных сонат более позднего периода. *(Прим. автора: см. разработки первых частей сонат KV 306, KV 378, KV 380)* Декламация скрипки возникла из второго элемента главной партии, секундовая интонация которого звучала также в связующей и побочной партиях.

Выстраивая баланс звучания скрипки и фортепиано, необходимо помнить, что старинный инструмент моцартовского времени имел ряд принципиальных отличий от фортепиано даже первой половины XIX века, не говоря о современном. Его звучность была слабее, но обладала отчётливостью, прозрачностью, «серебристым» тембром; басовому регистру присуща была полнота, округлость, но не вязкость и не грубость. Продолжительность звучания была заметно короче, но зато в быстрых эпизодах легче было добиться чёткой артикуляции, «жемчужной» игры, ноты не так сильно сливались и в дисканте, и, что особенно важно для рассматриваемого эпизода, в басу. На современных инструментах в ряде случаев труднее дифференцировать фактуру, густые басы зачастую вязнут, создавая проблемы в нахождении баланса. От пианиста, играющего в ансамбле, требуется особая гибкость: ведь звуковое равновесие в большинстве случаев зависит как раз от него [3, с. 16, 18, 25–26].

В репризе расширен материал второго предложения главной партии. Здесь даётся уже полный восьмитакт, но в нём преобладает гармоническая неустойчивость; изъята первая связующая тема, несколько иначе излагается дополнение к побочной партии (от такта 141). Пластично и технически непринуждённо должны быть исполнены скачки́ в октавах, не приводя к отяжелению мелодической линии.
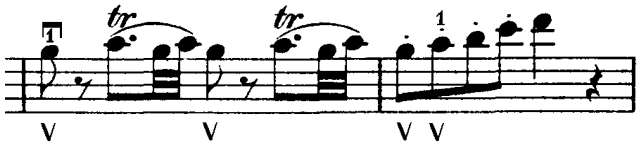
Следует отметить, что редакция скрипичной партии, выполненная Т. Мюллером, приводимая в отечественных изданиях 1967–68 и 1988 годов, не во всём отвечает современным требованиям. *(Прим. автора: оба указанных издания основаны на публикации Universal Edition, № 144 Wien-Leipzig, 1931* [8, т. 1, с. 4]. *Однако в издании 1988 года в некоторых эпизодах обнаруживаются разночтения (хотя и незначительные) с предыдущим изданием 1967–68 годов, никак не оговорённые в примечаниях).* Редакция К. Флеша и А. Шнабеля менее доступна, поскольку реже встречается в библиотеках, она также выполнена довольно давно и в наших крупных издательствах не переиздавалась. О существовании редакции Д.Ф. Ойстраха нам известно лишь из устных источников. На практике это вызывает многочисленные и при этом не всегда убедительные редакторские указания, вносимые самими преподавателями. Возьмём на себя смелость предложить некоторые изменения штриховых вариантов и аппликатуры, касающиеся скрипичной партии (в нотных примерах они приводятся **под строкой**).

В такте 9 и аналогичных возможно начать скрипичный мотив **вверх смычком**, это придаст окончанию мотива бóльшую лёгкость, что вполне уместно в данном случае;

кроме того, смычок естественно переводится в зону исполнения штриха *spiccato*, и этот штрих здесь предпочтительнее, чем *marcato* в верхней части смычка. В побочной партии (такты 53, 54) аналогичные соображения обуславливают предлагаемый штриховой вариант.

Пример 7:

Такты 53, 54
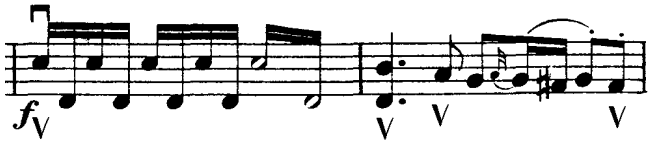


В тактах 29 и 31, напротив, трудно согласиться с началом скрипичных восьмых вверх смычком. В тактах 30 и 32 авторский нюанс ***fp*** и предшествующее редакторское *crescendo* не должны, конечно же, относиться к окончанию скрипичного мотива. Такое ***fp*** у скрипки выписано лишь в имитации на полтакта позднее фортепианного.

В последнем такте побочной партии гораздо естественнее начать первую ноту данной бариолажной фактуры движением смычка ***не вниз, а вверх.***
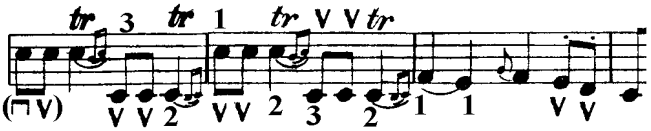
Пример 8:

Такты 62, 63
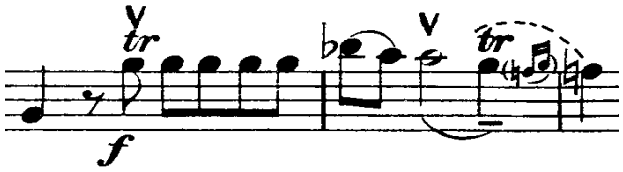


В такте 141 и далее также предложим вариант штрихов и аппликатуры.

Пример 9:



В эпизоде из разработки (в тактах 79-80 и аналогичных) выбор для исполнения нижней половины смычка предполагает замену редакторской лиги (под строкой примера) на пунктирную, что не противоречит фразировке.

Пример 10:
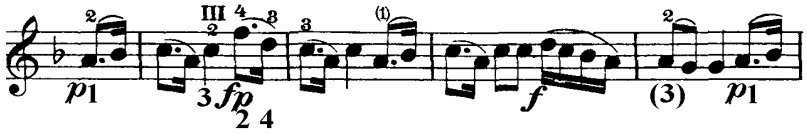


Вторая часть – лирическое фа мажорное *Andante sostenuto,* написанное в сложной трёхчастной форме. По словам Аберта, эта часть «воплощает упоительнейшие грёзы из когда-либо им <Моцартом> созданных» [1, ч. 1, кн. 2, с. 157]. Ведущая роль вначале принадлежит фортепиано, тогда как скрипке поручено ведение второго голоса. Мелодия на первый взгляд проста и непритязательна. Её внутренняя сдержанность подчёркивается использованием небольшого мелодического диапазона, плавным ведением линии и постоянным возвратом к звуку «до». Очень мерно и ритмично звучит триольное сопровождение *(прим. автора: нам пришлось однажды встретиться с сознательной попыткой учащегося исполнить пунктирные мотивы мелодии также в триольном ритме. Это, конечно же, ошибочно. Возникающая в третьем такте в мелодии кварталь на фоне продолжающегося триольного сопровождения дополнительно указывает на то, что автор имел в виду именно полиритмическое изложение данного материала. В репризе мелодия переходит к скрипке и там эта кварталь выписана шестнадцатыми, в отличие от долгого форшлага у рояля. Разумеется, эти фигуры должны быть исполнены ритмически идентично: в виде ровной кварталь).* От-

дельные динамические «пятна» ***fp*** и ***f*** не должны нарушать здесь состояние созерцательности, чарующего покоя.

В среднем эпизоде скрипка выходит на первый план с новой темой, сопровождение сохраняет мерность, но излагается теперь квартолями. Музыка приобретает бóльшую взволнованность, даже трепетность. Секвентным развитием достигается кульминация. В момент октавного скачка в партии скрипки весьма нежелательно прослушиваемое glissando; аппликатура – либо редакторская, либо основанная на смене позиций путём пальцевого растяжения. В репризе скрипка продолжает на первых порах исполнение ведущего голоса, придавая ему ещё бóльшую теплоту и сильнее выявляя вокальную природу этой темы. Заслуживает внимания аппликатурный вариант (он приведён под строкой), не связанный с частыми переходами и растяжением пальцев. Возникающая при этом смена струны только лишь на один звук «фа», здесь как раз и будет способствовать естественному выполнению авторского нюанса ***fp***.

Пример 11:



При последующем проведении темы мелодическая линия становиться прерывистой, короткие мотивы чередуются с паузами, равными по длительности звучанию. В подобных случаях у неопытных исполнителей довольно часто деформируется чувство ритма (обычно происходит сокращение пауз, а также длинных нот); бывают также затруднения в синхронности вступления партнёров. Основная рекомендация – представить при помощи внутреннего слуха непрерывную ритмическую линию из более мелких длительностей, как бы заполняющую паузы, а также длинные звуки, в тех случаях, когда в других голосах реальное заполнение отсутствует.

Следует также иметь в виду, что в подобных эпизодах ритмические неточности могут провоцироваться частой сменой контрастной динамики. При выполнении эффекта «эхо» иногда возникает желание «усилить» выразительность за счёт того или иного отступления от ровного движения, причём это отступление не всегда осознаётся учащимся. Вообще дробность, клочковатость, выражающиеся в частых замедлениях окончаний фраз, в растягивании затактовых мотивов – весьма распространённое явление на первоначальном этапе освоения сочинения.

Кода воспринимается как момент неожиданного откровения, приберегаемого напоследок. Всплеск звучания сменяется его замиранием в таинственном мерцании. По словам Аберта, подобные окончания с этого момента становятся всё более частыми у Моцарта и «носят чёткий отпечаток его гения» [1, ч. 1, кн. 2, с. 157].

Финальное *Rondo-Allegro* сразу же вводит слушателя в атмосферу непринуждённой лёгкости и раскрепощения; мы словно окунаемся в полнокровный и увлекательный жизненный поток. Музыка производит неизгладимое впечатление многообразием и тонкостью нюансов, деталей. Энергичное, жизнерадостное начало соседствует здесь с элегантной грациозностью, обаятельной откровенностью и трогательной простотой. Поразительно разнообразие и изобилие тематического материала; композитор с необыкновенной щедростью буквально разбрасывает всё это мелодическое богатство, не давая слушателю перерыва. *(Прим. автора: подобное мелодическое изобилие некоторыми аналитиками противопоставляется принципу мотивного развития. Говорится, что композитору в данном случае было легче создать новую тему, чем развивать уже представленную. Это иногда даже трактуется как следствие молодости автора. На наш взгляд, именно такое обновление мелодического материала, несмотря на небольшие размеры Финала, является здесь одним из факторов, который и придаёт музыке данной части ощущение динамичности и неповторимой свежести).*

Финал написан в форме рондо-сонаты. Практически на протяжении всей части объединяющим фактором оказывается непрерывная линия восьмых, передаваемая из сопровождения в мелодию и от скрипки к фортепиано. Разомкнутость большинства построений, их постоянная устремлённость вперёд также усиливает впечатление непрерывного течения, способствуя цельности восприятия. Принцип объединения материала при помощи общих интонационных «зёрен» здесь также используется, хотя и не столь последовательно, как в первой части.

Фактура Финала отличается прозрачностью, композитор не стремится здесь использовать какие-то особо эффектные «ударные» средства воздействия на слушателей. Но такое самоограничение в данном случае лишь уси-

ливает ощущение простоты и естественности. Бóльшая часть тематического материала последовательно проводится в обеих партиях, и такой тип дуэтного изложения является здесь преобладающим, подчёркивая тем самым полное равноправие инструментов. Совместное «параллельное» развитие мелодии для этой части не характерно.

Главная партия при первоначальном изложении в нюансе пиано не должна размягчаться и терять присущий ей энергичный характер. Не следует сглаживать характерный ритм форшлагов (в такте 4 и в последующих аналогичных эпизодах). Важно выявить упругость скрипичного сопровождения, не утратив при этом лёгкости. Повторно тема звучит уже на форте, причём мелодический голос переходит теперь к скрипке. Инструмент, обладающий меньшим звуковым «потолком», тем не менее должен создать впечатление контрастного подъёма динамики. Такой приём композитором здесь применён отнюдь не случайно и это не противоречит акустической природе струнного инструмента. *(Прим. автора: точно такой же динамический план применён Моцартом в начальных темах финалов скрипичных сонат KV 301-304 и KV 380).* Скрипка в подобных мелодических построениях, основанных на довольно крупных длительностях в сочетании с прозрачной фактурой, как раз и создаёт необходимое наполнение, в то время как звук фортепиано (особенно старинного) гаснет относительно быстро. *(Прим. автора: об отличиях современного фортепиано от инструментов 70-х годов XVIII уже было сказано ранее).*

Интересно отметить, что штрихи, выставленные автором в партии фортепиано, отличаются от скрипичных. Дополнительные лиги (в тактах 9, 11 и аналогичных), очевидно, должны подчеркнуть протяжённость скрипичного звука. Необходимо предостеречь учащегося от прямолинейного «силового» давления на струну, приводящего на практике к плохо управляемому, нестабильному звукоизвлечению. Яркость, открытость характера этой темы не даёт повода для тяжести и резкости. Отметим скрытую мелодическую линию в фигурации сопровождения в первой побочной теме (такты 25–26 и подобные). Выявляя данную линию, не нужно, тем не менее, нарушать ровность её ведения ни в ритме, ни в динамике. В тактах 151, 155 нередко игнорируется авторская ремарка piano, отличающая именно данный фрагмент от подобного предыдущего. Фанфарные интонации коды завершают череду живописных образов Финала, проносящихся на едином дыхании.

Многое из богатейшего музыкального материала «Мангеймских» скрипичных сонат должно войти в формирующийся слуховой фонд молодого музыканта. Добиваясь максимально подробного, детального осмысления моцартовской музыки, важно не утратить при этом её живой дух. Стиль Моцарта не терпит неестественности, преувеличений, шаблонного некритического копирования внешних признаков любой, пусть даже выдающейся, интерпретации. Не так уж редко за декларируемой верностью стилю скрывается лишь условная манерность. Свод неких абстрактных правил, долженствующий обозначить принадлежность их обладателя к кругу «посвящённых», на практике оборачивающийся самым заурядным штампом. Типичное не должно в исполнительстве заслонять индивидуальное.

Обращение к «Мангеймским» сонатам, несмотря на внешнюю простоту их фактуры, требует от любого музыканта постоянного самосовершенствования, заставляет каждый раз по-новому взглянуть на себя и весьма критически оценить собственные успехи, поскольку произведения Моцарта являются высшим мерилом музыкального искусства и мастерства исполнителя.

***Литература*:**

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт : [в 2 частях] / Г. Аберт ; перевод с немецкого, вступ. ст. и комм. К.К. Саквы. – Москва : Музыка, 1978–1985. – Текст : непосредственный.

Часть 1. Книга 1. – 1978. – 534 с.

Часть 1. Книга 2. – 1980. – 637 с.

Часть 2. Книга 1. – 1983. – 517 с.

Часть 2. Книга 2. – 1985. – 568 с.

2. Аджемов, К.Х. Двухчастные скрипичные сонаты В.А. Моцарта в классе камерного ансамбля / К.Х. Аджемов. – Текст : непосредственный // Камерный ансамбль : сборник статей. – Москва : Музыка, 1990. – С. 77–94.

3. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода. – Москва : Музыка, 1972. – 373 с. – Текст : непосредственный.

4. Баренбойм, Л. Как исполнять Моцарта? : приложение к книге / Л. Баренбойм. – Москва : Музыка, 1972. – 112 с. – Текст : непосредственный.

5. Гинзбург, Л.С. История скрипичного искусства. В 3 выпусках. Выпуск 1 / Л.С. Гинзбург. – Москва : Музыка, 1990. – 282 с. – Текст : непосредственный.

6. Емяшев, Е.Н. Роль Яна Стамица в формировании Мангеймской скрипичной школы / Е.Н. Емяшев. – Текст : непосредственный // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика. – Москва, 1990. – Вып. 112. – С. 90–103.

7. Меркулов, А.М. Редакция клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации / А.М. Меркулов. – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность / сост. Т.А. Гайдамович. – Москва : Музыка, 1991. – С. 155–188.

8. Моцарт, В.А. Сонаты для скрипки и фортепиано : [в 2 томах] / В.А. Моцарт. – Москва : Музыка, 1967–1968. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.

Т. 1. – 1967. – 120 с.

Т. 2. – 1968. – 131 с.

9. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Том 3 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия ; Советский Композитор, 1976. – 552 с. – Текст : непосредственный.

10.Раабен, Л.Н. Михаил Вайман – исполнитель и педагог / Л.Н. Раабен, О.Ф. Шульпяков. – Ленинград : Советский композитор, 1984. – 95 с. – Текст : непосредственный.

11.Струве, Б.А. Процесс формирования виол и скрипок / Б.А. Струве. – Ленинград : Музгиз, 1959. – 266 с. – Текст : непосредственный.

12.Чичерин, Г.В. Моцарт: исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка, 1979. – 318 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Abert, G. V.A. Motsart : [v 2 chastyakh] / G. Abert ; perevod s nemetskogo, vstup. st. i komm. K.K. Sakvy. – Moskva : Muzyka, 1978–1985. – Tekst : neposredstvennyy.

Chast' 1. Kniga 1. – 1978. – 534 s.

Chast' 1. Kniga 2. – 1980. – 637 s.

Chast' 2. Kniga 1. – 1983. – 517 s.

Chast' 2. Kniga 2. – 1985. – 568 s.

2. Adzhemov, K.Kh. Dvukhchastnye skripichnye sonaty V.A. Motsarta v klasse kamernogo ansamblya / K.Kh. Adzhemov. – Tekst : neposredstvennyy // Kamernyy ansambl' : sbornik statey. – Moskva : Muzyka, 1990. – S. 77–94.

3. Badura-Skoda, E. Interpretatsiya Motsarta / E. Badura-Skoda, P. Badura-Skoda. – Moskva : Muzyka, 1972. – 373 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Barenboym, L. Kak ispolnyat' Motsarta? : prilozhenie k knige / L. Barenboym. – Moskva : Muzyka, 1972. – 112 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Ginzburg, L.S. Istoriya skripichnogo iskusstva. V 3 vypuskakh. Vypusk 1 / L.C. Ginzburg. – Moskva : Muzyka, 1990. – 282 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Emyashev, E.N. Rol' Yana Stamitsa v formirovanii Mangeymskoy skripichnoy shkoly / E.N. Emyashev. – Tekst : neposredstvennyy // Skripka, al't: istoriya, muzykal'noe nasledie, pedagogika. – Moskva, 1990. – Vyp. 112. – S. 90–103.

7. Merkulov, A.M. Redaktsiya klavirnykh sochineniy Gaydna i Motsarta i problemy stilya interpretatsii / A.M. Merkulov. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. Istoriya i sovremennost' / sost. T.A. Gaydamovich. – Moskva : Muzyka, 1991. – S. 155–188.

8. Motsart, V.A. Sonaty dlya skripki i fortepiano : [v 2 tomakh] / V.A. Motsart. – Moskva : Muzyka, 1967–1968. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

T. 1. – 1967. – 120 s.

T. 2. – 1968. – 131 s.

9. Muzykal'naya entsiklopediya. V 6 tomakh. Tom 3 / gl. red. Yu.V. Keldysh. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya ; Sovetskiy Kompozitor, 1976. – 552 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10.Raaben, L.N. Mikhail Vayman – ispolnitel' i pedagog / L.N. Raaben, O.F. Shul'pyakov. – Leningrad : Sovetskiy kompozitor, 1984. – 95 s. – Tekst : neposredstvennyy.

11.Struve, B.A. Protsess formirovaniya viol i skripok / B.A. Struve. – Leningrad : Muzgiz, 1959. – 266 s. – Tekst : neposredstvennyy.

12.Chicherin, G.V. Motsart: issledovatel'skiy etyud / G.V. Chicherin. – 4-e izd., dop. – Leningrad : Muzyka, 1979. – 318 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Рахимова, М.В. Творчество в педагогике: виды, специфика, проблемы и вызовы : заседание круглого стола на базе ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского» 17.04.2024 г. / М.В. Рахимова, И.В. Безгинова, Е.Н. Никулина и др. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 59–72.

УДК 37.01

ТВОРЧЕСТВО В ПЕДАГОГИКЕ: ВИДЫ, СПЕЦИФИКА, ПРОБЛЕМЫ И ВЫЗОВЫ

Заседание круглого стола
на базе ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
(17.04.2024)

Аннотация. *На заседании круглого стола – 2024 преподаватели кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского обсудили феномен творчества в педагогике, специфику творческой инициативы и обратной созидательной связи преподавателя и студента, возможные вызовы и проблемы, а также примеры творческого единения в образовательном процессе.*

Ключевые слова: *творчество в педагогике; креативность; клиповое мышление; творец; художественный образ; проект.*

Ведущий:

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).

Участники:

Безгинова Ирина Вячеславна, кандидат культурологии, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Никулина Елена Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Зайкова Юлия Афанасьевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Серикова Елена Николаевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Петунина Ольга Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

CREATIVE ACTIONS AT THE PEDAGOGICAL PROCESSES. WHAT DO WE KNOW ABOUT THE TYPES, SPECIFIES AND CHALLENGES OF THAT?

A round-table discussion
At the South-Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky
(17.04.2024)

Annotation. *At the round table – 2024 teachers of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines discussed the phenomenon of the creative actions at the pedagogical processes, some of possible and expected creating skills, initiative and imaginative student's feedback.*

Keywords: *creative action; clip thinking; a creator; artistic image; project.*

Presenter:

Maya Rakhimova, PhD in Philosophy, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Participants:

Irina Bezginova, PhD in Culturology, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Elena Nikulina, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Senior Lecturer of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Yulia Zaykova, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Lecturer of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Elena Serikova, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Lecturer of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Nikita Ivlev, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Associate Professor of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Olga Petunina, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Lecturer of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines (Russia, Chelyabinsk).

Рахимова М.В.: Уважаемые коллеги! Давайте сегодня обсудим вопрос о степени востребованности творческого подхода на занятиях. Можем ли мы говорить о наличии внутреннего, от преподавателя идущего, запроса на использование творческого подхода в работе? И есть ли такой запрос от студентов?

Как представляется, запрос на творческое общение в образовании является обоюдным. И преподавателю, и студенту крайне интересно развиваться, задействуя как классические, так и креативные образовательные технологии. А что мы можем сказать о видах и способах реализации творчества на занятиях? Как именно проявляется творческий подход? Это «творчество руками», как если бы мы что-то созидали на практических занятиях, в проектах, интерактивных действиях? Или это интеллектуальный продукт: мысленные эксперименты, идеальное моделирование, активные дискуссионные формы?

Сложно не замечать определенных трудностей, связанных с использованием творческого подхода на занятиях. Да, конечно, все тянутся к творчеству, но способны ли современные студенты к таким видам работ? Есть ли творческая выдержка, инициатива, умение работать в команде? Насколько вариабельно, вариативно их воображение? Готовы ли делиться творческими идеями? Студент – это алгоритм или он – творец? Как вы думаете? Давайте обсудим!

Безгинова И.В.: Уважаемые коллеги, хотелось бы начать вот с какого момента. В последнее десятилетие проблема творчества в педагогической и, шире, образовательной среде ассоциируется с запросом на развитие креативных компетенций будущего специалиста. Так, при определении горизонта профессиональных компетенций 2020 на 46-й сессии Всемирного экономического форума в январе 2016 г. ключевыми были названы:

– умение решать сложные задачи (Complex Problem Solving);

– критическое мышление, то есть способность пользоваться логикой и рассуждать, определять сильные и слабые стороны различных решений и подходов независимо от увеличения объема данных;

– креативность как инструмент создания новых технологий и продуктов, а также универсальное умение работать самостоятельно и в команде, адаптируясь к сложным ситуациям и меняющимся условиям.

Никулина Е.В.:То есть запрос на творчество носит глобальный и всесторонний характер, верно, Ирина Вячеславна?

Безгинова И.В.: Именно. Что уж говорить о творческих вузах? В сфере музыкального образования запрос на креативность возрастает на порядки, поскольку здесь творче-

ский компонент становится определяющим. При этом речь идёт одновременно и о профессиональном развитии личности музыканта-исполнителя, дирижера, историка музыки, композитора, и о формировании общих установок на творческий подход к жизни. Стоит вспомнить слова А. Маслоу о том, что художественное образование или образование посредством искусства «значимо не столько для появления художников или произведений, сколько для появления лучших людей». «Такие люди будут уверенно смотреть в завтрашний день, даже не зная, что произойдёт, но рассчитывая на свою способность импровизировать в ситуации, никогда ранее не возникавшей. Это означает новый тип человека».

Рахимова М.В.: Новый тип человека? О чем это говорит?

Безгинова И.В.: Это говорит о том, насколько востребована в современном мире креативная личность, человек, ориентированный творчески воспринимать жизнь, ремесло, профессию, нестандартно реагировать на восприятие и содержание информации, находить креативные ответы на вызовы среды.

Ивлев Н.Н.: Коллеги, минуту! Прежде чем говорить о творческом подходе в работе педагога, необходимо условиться, что именно мы будем понимать под творчеством и связями творческого подхода с трудом педагога. Подходов и определений этого сложного понятия довольно много. Хочется остановиться лишь на некоторых. Так, по мнению К.С. Станиславского, «Творчество есть напряжение всех духовных сил человека. Оно включает тонкость наблюдения за явлениями, избирательное запоминание существенного, волевое напряжение, реализуемое в настойчивом постоянном поиске ответа на поставленный вопрос, глубокое внимание к различным сторонам решаемой задачи, эмоциональный подъем, выражающийся в особом состоянии, именуемом вдохновением, и, конечно, решающее место в творческом процессе занимает мыслительная деятельность, соединяющая как логическое мышление, так и воображение в сложном соотношении».

Зайкова Ю.А.: Можно я дополню, подхвачу Вашу мысль, Никита Николаевич?

Ивлев Н.Н.: Более чем, Юлия Афанасьевна!

Зайкова Ю.А.: Благодарю. Я полагаю, что в основе современного образования лежит развивающий подход. В отличие от прежнего, «знаниевого», развивающий подход предполагает в максимальной степени развитие самостоятельной деятельности обучающегося. Задача преподавателя не только дать знания, умения и навыки, ведь в новой системе он не столько информатор, сколько организатор, направляющий свою деятельность на развитие общих и профессиональных компетенций обучающихся. Именно эти универсальные учебные действия определяют уровень подготовки специалиста.

Ивлев Н.Н.: Стоит обратить внимание на рассуждения нашего земляка, доктора педагогических наук М.М. Поташника, который в своих работах рассматривает творческую деятельность как одно из сложнейших явлений в человеческой жизни, ведь ему свойственны одновременно и знание известного, доказанного, и фантазия, добросовестность, опора на закономерности и случайность.

Исследуя педагогическую деятельность, М.М. Поташник писал: «Педагогический труд нетворческим не бывает, и быть не может, ибо неповторимы дети, обстоятельства, личность самого учителя, и любое педагогическое решение должно исходить из этих всегда нестандартных факторов. Педагогическая деятельность, являясь сплавом науки и искусства, и по обоим своим компонентам всегда предполагает творчество».

Зайкова Ю.А.: А я о чем говорю?! Возьмем, к примеру, живописцев и сопутствующую им компанию! В обучении творческим профессиям, какими являются живописцы, скульпторы, дизайнеры, мастера декоративно-прикладного искусства, музыканты и др., важным является создание такой развивающей среды, в которой каждый мог бы реализовать свои задатки, всесторонне развиваться. Преподаватель несет ответственность за формирование творческой личности, и сам должен быть креативным, активным, развивающимся. Поэтому вопрос о творческом подходе преподавателя к своей деятельности, создании атмосферы творческого взаимодействия и сотрудничества обучающегося и преподавателя сегодня актуальны.

Петунина О.В.: Соглашусь с вами, коллеги. Использование творческих приемов в методике преподавания среди студентов нашего творческого вуза становится по-настоящему неотъемлемой частью учебного процесса, поскольку художественно-творческая деятельность является составляющей характеристики профессиональной деятельности выпускников согласно стандартам СПО, а потому такие приемы становятся действительно эффективным

способом формирования всесторонне и глубоко развитой творческой личности.

Серикова Е.Н.: Если говорить о внутреннем педагогическом запросе на творческий подход, – от преподавателя он есть, но для этого надо изучить очень много материала, чтобы вдохновиться на новое.

Зайкова Ю.А.: На новое! А творчество – это деятельность, в процессе которой и создается что-то новое, неповторимое. Когда это происходит? Когда преподаватель заинтересован в создании такой развивающей среды и в активном, сознательном включении каждого студента в эту среду. Целеполагание, мотивация (включение студента в творческую деятельность на личностно значимом уровне), самостоятельная деятельность, рефлексия – обучить такому действенному подходу студентов должны преподаватели. Здесь, конечно, стоит вопрос не только о привлечении высококвалифицированных преподавателей, но и в целом об образовательном учреждении, обеспечивающем необходимые материально-технические условия и оснащенность учебного процесса. Одним из критериев качества образования является применение прогрессивных технологий. Такой комплексный подход способствует приобщению обучающихся к творчеству.

Никулина Е.В.: Хотелось бы дополнить, коллеги. Каждый преподаватель, увлеченный своим делом, мечтает о том, чтобы из его учеников выросли в будущем талантливые люди, настоящие творцы. Наше время – время перемен. В современном мире нужны люди, способные принимать нестандартные решения, умеющие творчески мыслить. Развитие обучающихся с помощью работы на компьютерах является одним из важных направлений современной педагогики. Компьютер как новое средство обучения раскрывает в должной мере свои возможности, когда он ориентирован на развитие духовно богатой, творческой личности, ее образного мышления, воображения, фантазии, эмоциональной сферы.

Рахимова М.В.: Тогда самое время поговорить о техниках-методиках развития творческих способностей студентов. Что мы можем сказать о воображении, его вариабельности и возможности применения на занятиях? Как мы можем реализовать творческий потенциал студента?

Зайкова Ю.А.: Воображение, я полагаю, – это психический познавательный процесс, который активно преобразует имеющиеся представления об окружающей действительности и строит новые образы. Вариабельно – значит изменчиво, непостоянно, со способностью варьирования. Связать два слова – «воображение» и «вариабельность» – не совсем просто. Ведь с воображением связана целая цепочка познавательных процессов, начиная от ощущения, восприятия, мышления... Читая книги, просматривая фильмы, изучая интернет-источники, человек получает неоценимый богатый материал для творческих процессов. К этому еще следует добавить фантазию. Творческое воображение развивается на протяжении всей жизни, и у каждого это происходит индивидуально.

Безгинова И.В.: В сфере художественного и гуманитарного образования творчество чрезвычайно вариативно хотя бы в силу того, что допустимы различные уровни понимания самой идеи. Так, достаточно нестандартной постановки учебной задачи перед студентом, чтобы создать условия для активизации мыслительного творчества. Креативность как свойство и умение развиваются в ситуации личного поиска, исследования, решения учебной и содержательной проблемы. Все педагоги на современном этапе так или иначе используют эвристические методы.

Петунина О.В.: Соглашусь с Вами, Ирина Вячеславна! Что касается методики преподавания такой дисциплины, как «Литература» (и всех её разновидностей: «Отечественная литература», «Зарубежная литература», «Детская литература» и пр.), то мое видение этого процесса еще 10 лет назад, как только я окунулась в атмосферу искусства и культуры, утвердило мою мысль о том, что литературу именно в данном учебном заведении нужно рассматривать как Искусство в первую очередь.

Предмет «Литература» является творческим и по сути замысла художественных текстов, и, конечно, по восприятию. Вряд ли кто-то сможет поспорить с тем, что первое, из чего мы составляем мнение о произведении – это наши ощущения, сила полученного эмоционального воздействия. Осмысление данного этапа проходит через такие категории, как нравственный и эстетический опыт, воображение, степень эмпатии и, конечно, определенное художественное мышление, которое требует грамотного формирования и развития.

Делать художественную литературу частью своего духовного мира – это тоже творчество, вернее, сотворчество читателя-студента с писателем или поэтом, где посредником выступает преподаватель.

Чтобы изучение литературы не ассоциировалось у студентов с казенным, скучным алгоритмом, который сводится к банальному чтению-пересказу-запоминанию и снова пересказу запомнившегося, просто необходимо расширять неисчерпаемые возможности данной дисциплины и формировать на занятиях не просто хорошо информированную личность, способную только «выдавать» по запросу заученные прописные истины, но и личность, готовую критично осмыслять прочитанное, формировать собственное аргументированное мнение, способную к диалогу, дискуссии, дебатам.

Никулина Е.В.: Если мы берем дисциплины математического порядка с цифровым уклоном, то, несмотря на видимую отдаленность от художественного мира, эти дисциплины также заряжены креативным потенциалом, который важно разглядеть. Перед каждым преподавателем информатики стоит сложная задача не только научить, но и заинтересовать студентов, сделать так, чтобы им понравилась то, что они сами делают.

Не только знания и владение студентами компьютером определяет эффективность процесса обучения информатике, но и готовность, а также желание студентов участвовать в общении. Введение творческих заданий на занятиях по информатике помогает решить многие педагогические проблемы, которые не решаются привычными методами. Большие возможности для развития творческих способностей имеют занятия в предметных кружках.

Вызывая интерес к предмету, они способствуют развитию кругозора, творческих способностей, привитию навыков самостоятельной работы и тем самым – повышению качества подготовки к учебным предметам. Занимаясь дополнительно на предметных кружках, студент имеет возможность выбирать себе дело по душе, выявлять, ставить и разрешать интересующиеся проблемы, углубляться в ту или иную тему учебной дисциплины. Развитие творческих способностей студентов во внеаудиторной деятельности дает возможность стимулировать студентов к учебной деятельности, развитию общих и профессиональных компетенций, а также создает благоприятную атмосферу на занятиях кружка, гармоничное развитие личностных качеств.

Ивлев Н.Н.: Подключаясь к обсуждению творческих методик и потенциалов профессиональных дисциплин, от себя замечу, что в вопросе о творчестве при изучении всего цикла общеобразовательных дисциплин и предмета «История» в частности, ключевым является аспект о мотивации студента к образовательному процессу. На мой взгляд, вопрос мотивации имеет здесь важнейшее значение. Такие предметы, как история, литература, философия и др. носят прежде всего воспитательный характер, они нацелены на формирование личности, социализацию человека. Простое зазубривание исторических дат и фактов ничего не дадут, история должна быть нацелена на создание положительного образа нашего государства-цивилизации, на формирование адекватного мировоззрения и соответствующего отношения к внешнеполитическим и внутриполитическим процессам.

Рахимова М.В.: И какими средствами предполагается идти к поставленной цели?

Ивлев Н.Н.: Творческими, Майя Вильевна. Творческими.

Рахимова М.В.: А подробнее?

Ивлев Н.Н.: Прежде всего мне бы хотелось заострить внимание на проблемах, с которыми сталкивается любой, как представляется, преподаватель. И это проблемы помогает решить опять-таки творческий подход.

Если относиться к историческим знаниям с практической, прикладной точки зрения, то эти знания бессмысленны, так как не могут принести реальной (материальной) пользы в отличие от профессиональных предметов, и вполне закономерно ученики и студенты сдают выпускные экзамены, зачеты, блаженно выдыхают и благополучно забывают почти все, чему их учили. И это происходит с выпускниками совершенно разных школ, что не дает возможности говорить о некомпетентности отдельного педагога, а заставляет смотреть на сбои в существующей системе образования.

Ключевой причиной сложившегося положения является отсутствие ясной цели и мотивов для ученика или студента при изучении предмета. Многие понимают, что нужно и очень важно, но зачем нужно, почему важно, и какой смысл запоминать колоссальные объемы информации, которая никогда не пригодится? Зачем нужно? Ответ один: «Есть федеральный государственный стандарт, учебная программа и диплом государственного образца, и вы должны обладать компетенциями, знаниями, умениями, навыками». Почему важно? Никакой внутренней мотивации современная система образования не формулирует.

Безгинова И.В.: Наблюдая за современными студентами, понимаешь, что общий уровень креативности в последние годы значи-

тельно снизился. Речь идёт и о желании придумывать, создавать, творить что-либо, отражающее личные эмоциональные переживания и восприятия студента, и о способности креативно мыслить. Вспоминаются слова одного исследователя, который утверждал, что большинство детей рождаются креативными, однако **образ жизни родителей и общая система воспитания приучают их к шаблонному мышлению и** ограничивают рамками. Как следствие, людям становятся комфортны стереотипность и рутинная деятельность. В результате складывается парадоксальная ситуация: характер развития современного мира требует мобильности, творческих усилий и креативных решений, а качественное состояние индивида – консервативность, формализованность и пассивность.

Никулина Е.В.: И это при том, что у преподавательского корпуса, не сомневаюсь, есть твердое убеждение, что каждый студент обладает огромным творческим потенциалом. Возможность создавать что-то новое – естественная способность психики, необходимая для гармоничного развития человека. Человек познает окружающий мир именно благодаря врожденному дару искать, пробовать, экспериментировать и создавать.

Период обучения в колледже или в институте – оставляет неизгладимый след в жизни каждого человека. Он связан с интересным общением с однокурсниками, внеучебной деятельностью, процессами обучения, на фоне которых происходит становление человека. При благоприятных обстоятельствах деятельность студента становится все более осознанной, преобладающими становятся такие качества, как инициативность, целеустремленность, настойчивость, решительность, независимость, самообладание, стрессоустойчивость. Развитие творческих способностей естественным образом происходит в студенческой среде, во время общения, совместного времяпровождения студентов.

Но, несомненно, творческие способности студента не будут развиваться сами собой. Необходима учебная среда, которая развивает творческие способности студента целенаправленно. Например, через вовлечение студента в творческую деятельность – разнообразные практические занятия прикладного характера, которые увлекают студента, вдохновляют на поиск. Творческие способности развивает еще и желание заниматься любимым делом, реализовываться в профессии.

Петунина О.В.: Учёные утверждают, что современное поколение студентов (а в прошлом школьников) не в состоянии выполнять многие из мыслительных операций, которые легко выполняли дети 25–30 лет назад: оскудел интеллект и словарный запас, ухудшилась память, почти утеряна способность устанавливать сложные причинно-следственные связи, критически осмыслять прочитанное и монологически, логически и композиционно связно выстроить собственную точку зрения.

Безгинова И.В.: В условиях обучения гуманитарным дисциплинам любопытно наблюдать, как реагируют студенты на смену образовательных задач. Такие виды заданий, как поисковые и аналитические (с определённой схемой предварительно оговорённого и коллективно обсуждённого анализа) многих учащихся ставят в тупик. Они просто не в состоянии изменить формально-логическую, стереотипную схему действия по отношению к информации – перегруппировать её, вычленить значимое и отсеять второстепенное, сделать самостоятельные выводы, найти смысловое зерно, сформулировать проблему и т. д. Напротив, зоной комфорта становятся механическое воспроизведение и восприятие, не требующие креативных затрат, эмоциональной отдачи, творческого резонанса. Всё это не может не вызывать тревогу, поскольку речь идёт о будущих специалистах в области художественной культуры и образования.

Петунина О.В.: На мой взгляд, именно творческие приемы способны пробудить снова интерес и радость познания. Как можно формировать творческую личность на занятиях по литературе? Целесообразно дифференцировать творческие методы в соответствии с определённым этапом работы над художественным произведением.

Что же подразумевается под творческим осмыслением художественного произведения? Это опять-таки не столько или не только запоминание сюжета и пересказ (что для современных студентов становится тоже далеко не простой задачей), но и умение эмпирически познать прочитанное, соотнести свой опыт и своё понимание с прочитанным, «пропустить» произведение через внутренний мир, произвести при этом подчас сложную внутреннюю работу, испытать в конце концов непременно сопутствующий этому катарсис.

Ивлев Н.Н.: К вопросу о катарсисе! История как дисциплина всегда носила «катарсический», в смысле, – воспитательный характер, а воспитание базировалось на внятной и четкой

системе ценностей, которые воспринимались всем обществом и являлись основой его идеологической базы или просто идеологии.

Религиозной или светской, коммунистической или либеральной, но история как часть образования должна быть направлена на воспитание человека, на формирование его нравственных, моральных, гражданских качеств на лучших примерах выдающихся людей.

История в системе образования должна носить воспитательный, эмоциональный характер, формировать личность. Всеобъемлющее знание исторического материала, сухого и беспристрастного, необходимо ученому историку, а не выпускнику средней школы.

Рахимова М.В.: Задействуем классический традиционный подход в обучении? Будем передавать историческое знание напрямую, из уст в уста?

Ивлев Н.Н.: На мой взгляд, подход, согласно которому ученику нужно все рассказать, а он – свободный и современный человек – сделает выбор в ту или иною сторону, – не состоятелен. Большинство молодых людей не понимают, зачем им все это, не учат или забывают школьную программу, а пользуются или становятся жертвами готовых, простых идеологем, навязываемых интернетом, средствами массовой информации, которые преимущественно носят радикальный и критический характер и с легкостью накладываются на юношеский максимализм.

Нам необходимо рассматривать историю как часть культуры, а преподавание истории – как, прежде всего, элемент культурной политики. Особое значение приобретает подготовка творческих деятелей или творческих работников, которые через сферу искусства способствуют формированию ценностных кодов, принятых 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 своего народа, как воспринимают и относятся к ценностям, не является их личным делом.

Будущая профессия предполагает формирование и распространение культурных ценностей, а они закладываются в сознание будущего творческого деятеля на протяжении всей жизни, а особенно – во время обучения, от школы до высшего учебного заведения. Оставляя выпускников творческих вузов без четких ценностных ориентиров, государство и общество лишают себя одного из самых эффективных способов формирования ценностных скреп и оснований существования цивилизации.

В современных условиях, когда Россия медленно и сложно отказывается от участия в западном глобальном проекте, а значит и от «либеральных» (в нынешнем смысле этого термина) ценностей в культуре и образовании, а до полного оформления новой государственной идеологии еще далеко, перед педагогом стоит сложная задача – формировать смыслы и мотивации. Эту задачу без творческого подхода и умения заинтересовать студента своим предметом решить довольно непросто.

Зайкова Ю.А.: Решить довольно не просто, но возможно! В своей педагогической практике я обращаюсь к активным методам, в том числе к методу проектов. Студенты умеют работать в команде и делают это с удовольствием, большим интересом. Например, одна из практических работ УМОУП (учебно-методического обеспечения учебного процесса) заключается в создании проекта урока по ИЗО для общеобразовательной школы по программе «Изобразительное искусство и художественный труд» под редакцией Б.М. Неменского.

Команды, состоящие из 3 человек, готовят проект: план-конспект урока, презентацию, проигрывание урока, самоанализ урока. После прохождения курса «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» обучающиеся тоже готовят проект на тему «Русский народный костюм», также работая в двух командах, женский и мужской костюмы соответственно. Проект (слайд-презентация) и его защита. Каждый участник проекта включается в проектную деятельность: рождение замысла (идеи) – поиск решения – воплощение.

Никулина Е.В.: Поддержу вас, Юлия Афанасьевна. Среди образовательных технологий, способствующих приобретению навыков компьютерной грамотности, важно использование информационно-коммуникационных технологий; обучение в сотрудничестве (командная или групповая работа); индивидуальная работа с одаренными и способными студентами; проектная деятельность; исследовательские методы в обучении; организация и проведение различных конкурсов и олимпиад.

Петунина О.В.: А мне бы хотелось привести несколько конкретных экспериментальных примеров работы со студентами.

Рахимова М.В.: Конечно, Ольга Владимировна!

Петунина О.В.: Когда мы говорим о творческих методах, предшествующих этапу анализа художественного произведения, то здесь подразумевается работа с названием произведения, вариациями названиями, эпиграфом, знакомством с историей создания.

В частности, многим ребятам становится интересной история создания рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья», в основу которого легла реальная история жизни знакомых А.П. Чехова: врача Д.П. Кувшинникова и его жены Софьи, столичного доктора И.И. Дуброво и художника И. Левитана, близкого друга Чехова. На данном этапе ребята строят предположения о возможном содержании произведения, задумываются над тем, почему автор, выбирая между разными вариантами названий, остановился на последнем.

Примеры таких вопросов-размышлений:

Первоначально пьеса М. Горького «На дне» имела названия «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». Подумайте, почему писатель отверг первоначальные названия?

Как меняется смысл названия романа «Война и мир», если учитывать вариативность написания слова «мир» во времена Толстого: «МіРЪ» и «МИРЪ» Какой вариант использовал Л.Н. Толстой в первой публикации романа?

В подзаголовке рассказ И.А. Бунина «Антоновские яблоки» (в первой редакции) назван «Эпитафией». Почему?

Такие задачи позволяют заострить внимание студентов на предстоящем чтении и анализе; не всегда их предположения подтверждаются, и корректировка их помогает лучше понять замысел автора.

Хорошим вариантом творческого задания, предвосхищающего изучение произведения, становится некий прием «перевертыша», когда изучение произведения начинается с изучения его финала.

Такие приемы очень удачны при изучении произведений А.С. Пушкина, т.к. одной из отличительных художественных черт прозы А.С. Пушкина является острый сюжет «с накоплением веса к развязке» (цитата Ю. Тынянова).

В частности, интригой, а в последующем и интересом к прочтению текста могут служить финалы «Повестей Белкина», «Пиковой дамы» и трагедии «Борис Годунов».

Безгинова И.В.: Замечательный пример, Ольга Владимировна! В противовес традиционному формальному принципу освоения информации студенту предлагается проблемное осмысление материала. На занятиях по истории мировой культуры это может быть поиск смысловых, стилевых, выразительных аналогий между разными художественными текстами (живопись, архитектура, музыка, литература). Возможно побудить студента к постановке личной исследовательской проблемы (в том случае, если у него сформирован интерес к определённым художественным явлениям) и спровоцировать ситуацию личного открытия. Иными словами, переориентация образования на *исследование* запускает механизм формирования креативности мышления.

Одновременно возможно и использование других, прикладных форм учебного творчества. К ним относятся игровые, формы визуализации, элементы театра (сюжетно-ролевые игры), изобразительное творчество, литературное сочинительство. Их использование напрямую зависит от способности студентов генерировать художественные образы, эстетические идеи, сочинять, проявлять желание отдаваться творчеству как особому роду деятельности. Этот опыт в гораздо бóльшей степени зависит от потенциалов учащихся, нежели от способностей педагога создавать творческую атмосферу на занятиях.

Зайкова Ю.А.: Мы видим, коллеги, как творчество способно развивать, равно преподавателя и студента, как важно использование преподавателем проблемных методов обучения, которые активизируют познавательную деятельность студентов: поиск, обработка информации, решение нестандартных задач на творческое воображение, нестандартность мышления, исследования.

Активные методы (дидактические игры, «мозговой штурм», проекты и т. д.), групповые технологии, участие в конкурсах и т. д. Приведу свой пример использования дидактической игры на занятии по истории искусства: семинар в виде соревнования двух групп «Афина» и «Спарта».

За два месяца до занятия выдаются вопросы (кейс-задание) для обсуждения темы «Греческая керамика. Греческий пир». Во время игры командам выдаются задания, после непродолжительного времени на обдумывание (скорость является одним из критериев) они озвучивают свои ответы, получая по правилам игры награды. Команда-победитель набирает большее количество наград. Подобные уроки вызывают большой интерес и активность, даже азарт. Конечно, они требуют большой подготовительной работы и творческого подхода самого преподавателя.

Что касается использования информационно-коммуникационных технологий, то это – современность, необходимость, требующая умения их применения каждым преподавателем: презентации не только иллюстрируют учебный материал, но и являются способом организации самостоятельной исследовательской деятельности, активизации творческой и познавательной деятельности обучающихся. Цель преподавателя – развивать мотивацию, расширять возможности самостоятельной творческой деятельности, формировать навыки самоконтроля.

Петунина О.В.: Все верно, Юлия Афанасьевна. Именно командные задания, длинные задания, проекты и соревнования. Я привела в пример, как мы работаем на начальном этапе освоения художественного материала. Теперь бы мне хотелось сосредоточиться на творческих методах на этапе изучения и анализа произведения.

На данном этапе предполагается создание самостоятельного творческого произведения на основе прочитанного. Удачной иллюстрацией такой работы может служить театрализованная постановка фрагмента произведения в исполнении студентов 1 курса отделения театрального творчества, которые самостоятельно, разбившись на творческие группы, подготовили театрализацию отрывка из романа И.А. Гончарова «Обломов» под названием «Подними Обломова с кровати», в котором ребята продемонстрировали свою версию прочтения глав, которые условно названы «Визитеры Обломова».

Порадовал факт самостоятельного отбора содержания, подборки костюмов, распределения ролей и разработки сценария и режиссуры. Дополнительно ребята подобрали музыкальное сопровождение к отрывку, также самостоятельно исполнив отрывок произведения на пианино.







Подобный вид работы помогает не только визуализировать прочитанное и обогатиться новым опытом «проживания» произведения, но и развить в студентах профессиональные компетенции, реализовав интеграцию с дисциплинами профессионального модуля: «Актерское мастерство», «Режиссура», «Музыкальное оформление спектакля» и др.

Не менее популярным творческим жанром по-прежнему будет являться сочинение, но нового формата, связанного с написанием продолжения того или иного произведения или отрывка с соблюдением стилистики и лексического состава автора. Мне, например, было особенно интересно узнать мнение ребят 1-х и 2-х курсов о варианте окончания линии Андрея Болконского в романе «Война и мир» – на протяжении нескольких лет наблюдаю упреки со стороны ребят в адрес Л.Н. Толстого, который, как они считают, мог дать шанс своему герою построить личное счастье, как дал это право Пьеру Безухову, который иногда уступает в симпатиях ребят место Андрею Болконскому.

Такие приемы расширяют содержание анализируемого произведения и выходят за рамки привычной работы воображения. Так, студенты получают новую способность «поставить себя на место» автора, проследить ход его мыслей, но при этом «сломать» некие предсказуемые и шаблонные сюжетные ходы произведения.

Серикова Е.Н.: Я бы тоже хотела поделиться конкретными примерами творческого освоения дисциплины. На примере дисциплины «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин» по теме «Семейное воспитание» перед студентом живописцем, скульптором, дизайнером ставится задача – «изобразить семью в виде цветов, в которой он живет в данный момент, и в которой он хотел бы жить». Результаты удивительные, и по ним можно провести психологический анализ рисунка. Помимо прочего, педагог может увидеть, кстати, и почему у студента такое поведение, в какой семье он живет, как он себя чувствует в семье – то есть найти индивидуальный подход в общении. Соответственно это позволяет студенту, в какой-то момент разгрузить свой мозг, то, что он носит в душе и не может никому рассказать.

А вот другой пример – задание, выполненное студентами этнохудожественного творчества по предмету «Этика и психология профессиональной деятельности» (тема конфликта). Для разбора и понимания возникновения конфликта с помощью творческого подхода студентам было предложено объединиться в пары, взять лист бумаги, один карандаш и вдвоем держать его. С этого момента и до окончания упражнения разговаривать нельзя. Студенты нарисовали рисунок на свободную тему. После выполнения задания студенты дали свои комментарии о работе и выяснили, что одни пошли на сотрудничество и нарисовали воздушный рисунок, старались друг друга понимать в том, что они делают (рисунок 1). Другая пара, при анализе своего рисунка, как оказалось, не слышала друг друга еще до того момента, когда они могли говорить и еще не приступили к заданию, и во время выполнения задания старались идти на компромисс. Выяснилось, что на рисунке появился образ, который возникает, когда люди не слышат друг друга (рисунок 2).

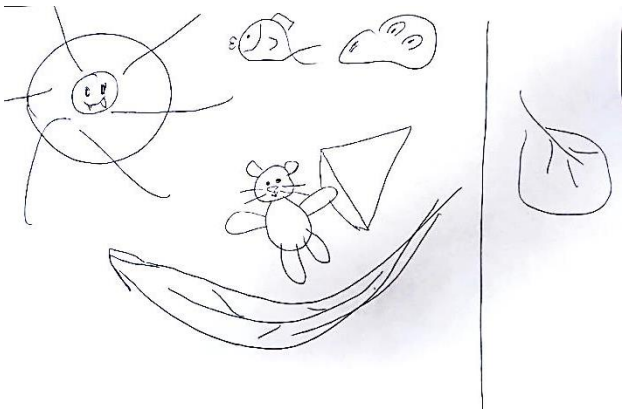


Рисунок 1

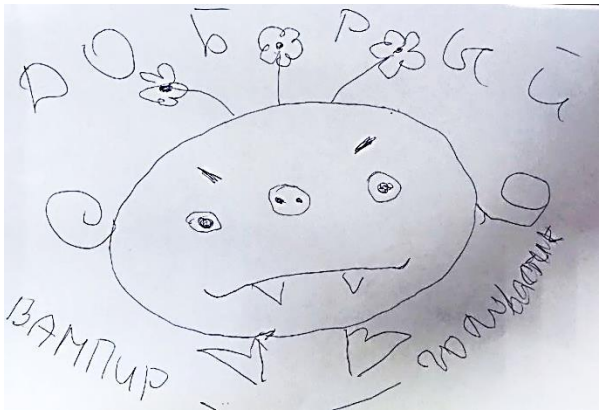


Рисунок 2

Все мы абсолютно разные, можно вести себя совершенно по-разному, в зависимости от выбранного стиля поведения, все зависит от того, хотим ли мы идти на конфликт. Такие задания помогают развить навыки общения и сотрудничества, понять и закрепить пройденный материал. Во время выполнения задания была эмоционально положительная обстанов-

ка, всем было очень интересно и весело. Хотя сама тема конфликта радости вызывает мало, потому что понимать и разрешать конфликт – это действительно искусство.

И, наконец, третий пример. Для закрепления материала о возрастных особенностях личности студенты готовят проект по фильмам, по согласованию с преподавателем, например, «Свет в окне», «Вам и не снилось» (1980) и т. д., на примере киносюжета проводят анализ возрастных особенностей главных героев.

Петунина О.В.: Кстати, о творческом потенциале переплетения видов, жанров искусства, также есть пример. Мы подобное переплетение задействуем на заключительном этапе изучения произведения.

В творческих работах на заключительном этапе изучения произведения эффективно использование рецензирования кино- и театральных прочтений художественного произведения, когда студенты оценивают фильм или спектакль (его соответствие оригиналу, первоисточнику, авторской идее), расстановку режиссерских акцентов, актёрскую игру, воссоздание образов и пр.

Одним из самых одновременно и захватывающих, и шокирующих для ребят экранизаций пьесы М. Горького «На дне» является фильм 2014 года с одноименным названием режиссера Владимира Котта. Никого из ребят фильм не оставляет равнодушным, а потому сразу запускает механизмы оценки, анализа, сравнения и формирования нового опыта.

В качестве ориентиров были предложены следующие вопросы:

Какие чувства у вас вызвала пьеса, какие – фильм? В чем отличие?

Изменилось ли ваше отношение к героям после просмотра фильма?

Что изменил режиссер в сравнении с оригинальным текстом пьесы (образная система, символика, построение диалогов, речь и др.)?

Какие проблемы поднимает режиссер в фильме и как решает?

Поделюсь цитатами из некоторых работ студентов:

«И, даже не знаю, как объяснить. Но, в пьесе, казалось, что героям плохо где-то там – далеко. Ко мне это не относится… А в фильме, будто плохо именно нам. Именно здесь. Мне...» ***(Д. Третьякова, 2 курс).***

«В пьесе Лука – мудрый странник, светлый и душевный человек, повидавший жизнь, старец лет шестидесяти. Взять на роль Луки пятнадцатилетнего Семёна Трескунова было глупо, смотрелось неорганично и доверия не вызывало...» ***(К. Кизим, 2 курс).***

«Фильм точно описывает название «На дне». Образ бесконечной свалки очень хорошо подчеркивает атмосферу фильма. Посмотрев фильм, возникло некое отвращение к самому фильму. Режиссер этого и добивался. Также произошел небольшой диссонанс, который возникает в моменты, когда актёры, играющие обитателей городской свалки, начинают произносить слова персонажей горьковской пьесы. Сценаристы разбавили оригинальный текст современным сленгом, адаптировав его к языку 21-го века, тем не менее, правильные речи звучат, не очень правдоподобно» ***(Т. Гущина, 2 курс).***

Как видим из формулировок, подобные задания по-настоящему способны «вывести» студентов на откровение и предложить свободу самовыражения, которых так не хватает в традиционных сочинениях, неизбежно «скачанных» из Интернета.

Хотелось бы поделиться и такой интересной формой проведения итогового контроля после изучения раздела, как ***изготовление фотоколлажа.*** Такой вариант был предложен ребятам после изучения нескольких циклов стихотворений А. Блока, объединенных мотивом одноименного сборника «Страшный мир».

Сначала ребятам необходимо было составить понятийный и ассоциативный ряды понятия «Страшный мир» в творчестве А. Блока, подумать, какие стихотворения могли бы стать иллюстрацией данного явления, выделить повторяющиеся мотивы, образы, цвет и представить это либо в электронном, либо печатном виде.

Здесь по-настоящему можно было фантазировать в любом направлении: подбирать образы, цвета, маски, лица, детали, персонажей стихотворений. Картинка могла быть сюжетной, а могла быть закодированной, состоять из каких-то разрозненных фрагментов (как в кубизме).

На итоговом занятии ребята демонстрировали данные коллажи, а группе предлагалось назвать как можно больше узнанных мотивов, сюжетов, образов и вспомнить названия стихотворений, где они были использованы.

Примеры фотоколлажей:





Подобные занятия одновременно выполняют две важных функции: и осуществляют контроль усвоения материала на более глубинном уровне, и помогает заново, более объемно и панорамно открыть художественные «миры» писателей и поэтов.

Рахимова М.В.: Думаю, не ошибусь, если выражу общее с участниками круглого стола замечательное впечатление от Ваших, Ольга Владимировна, интересных примеров работы со студентами на разных этапах освоения художественного произведения. Это увлекательные задания, задания глубокие и одновременно современные, совпадающие с эстетикой молодежной культуры, с самой энергетикой молодежи.

Ивлев Н.Н.: Поддерживаю общее впечатление, и от себя добавлю несколько слов. Если говорить о проектной деятельности и творческом подходе к предмету, хочу отметить: в последние годы в нашем институте реализуется научно-исследовательский проект «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны». Проект был создан в 2018 году.

Изначально проект был нацелен на изучение истории героев Великой Отечественной войны и планировался как научно-исследовательское продолжение концепции «Бессмертный полк», когда правнуки героев войны не только помнят о своих героических предках, но и детально изучают социально-экономические условия, в которых жили их прадеды. По мере развития и накопления эмпирического материала тематика проекта расширилась, как сущностно (участникам было предложено не ограничиваться жизнеописанием своего предка, а составить полноценную истории своей семьи), так и хронологически (расширен изучаемый период до первой половины XX века).

Важнейшей задачей, которую призван решать проект, – это формирование личной заинтересованности в изучении истории, осознание себя и своей семьи как неотъемлемой части общества и государства в историческом (временном и пространственном) восприятии. Это работа, конечно, научно-исследовательская, но с существенными элементами творчества, без которого создать достойный текст просто невозможно.

С 2024 года дальнейшее развитие проекта планируется в направлении еще большего синтеза научно-исследовательской и творческой деятельности. Для эксперимента выбран факультет изобразительного искусства. Студенты, уже написавшие и опубликовавшие свои исследовательские работы, возьмут сюжеты своей семейной истории за основу живописного произведения (композиции), и к лету 2024 г. мы сможем увидеть замечательные живописные работы наших студентов, а им

предстоит еще глубже погрузиться в историю своей семьи и своей страны.

Рахимова М.В.: А какие проблемы подметим, уважаемые коллеги? Что бы вы сказали о трудностях и вызовах на пути к творчеству? Студент – алгоритм или студент – творец в большинстве своем?

Зайкова Ю.А.: Метафору об алгоритме и творце я для себя объясню как противостояние стереотипа и творчества. Есть два типа личности: конформный и критичный. Конформизм – это стремление человека подстроить свои убеждения или поведение под принятые в сообществе, к которому он себя причисляет или в котором он живет, это человек норм, правил, от лат. «подобный». Это человек среды. Критичный человек способен анализировать информацию, делать новые выводы, принимать независимые решения.

И если говорить о работниках конвейера, хороших исполнителях на производствах, то этому вполне может соответствовать конформный тип личности, студент-алгоритм, они не станут генераторами идей, чего-то нового.

Критичный тип личности соответствует понятию «творческий». Обществу нужны активные, мыслящие, самостоятельные личности. Творческие личности востребованы. Но студента-творца могут создать только учителя-творцы.

Серикова Е.Н.: Да, не всегда современный студент готов к творчеству, так как не успевает понять, уследить за новой информацией, новым материалом, это вызвано клиповым мышлением, то есть ему удобно разобраться с новой темой в более спокойной обстановке, возможно, дома. Поэтому старательно занимается на дисциплинах своим гаджетом.

«Клиповое мышление – от англ. clip, «фрагмент текста», «вырезка» – тип мышления, при котором человек воспринимает информацию фрагментарно, короткими кусками и яркими образами, не может сосредоточиться и постоянно перескакивает с одного на другое. Таким людям крайне сложно читать или работать над большими текстами, особенно книгами, смотреть длинные видеосюжеты и фильмы. Клиповое мышление противопоставляют системному: тому, которое помогает глубоко погружаться и систематизировать информацию, выполняя все операции последовательно».

Минус клипового мышления – низкая концентрация. Высокий порог эмоциональной чувствительности клипового мышления приводит к раздражению, соответственно, к нежеланию вникать, думать, работать. Студент находится в сонном состоянии, малоподвижен. В то же время самому преподавателю, чтобы креативно преподавать дисциплину, необходимо переработать материал, оформить его по новым технологиям, и на это надо потратить немало усилий, времени, которое так бесценно. Преподавателю необходимо учесть все особенности студента при индивидуальном подходе. В итоге можно прийти к выводу: педагог не всегда способен увлечь студента учебным материалом. Но, расширяя информационное поле профессиональной деятельности, у студентов можно развивать творческое мышление, например, как мы уже выяснили, с помощью исследовательской работы и проектов.

Петунина О.В.: При несомненном многообразии перечисленных плюсов творческого подхода в педагогике, стоит отметить, что такой опыт, направленный в первую очередь на чувственное восприятие, в большинстве своем противостоит рационализму. А абсолютизация опыта, чувственного познания принижают роль рационального познания (понятий, теории), которое является неотъемлемой оставляющей строго научного подхода в преподавании, на данный момент все же основополагающего метода формирования фундаментальных знаний и грамотного развития общекультурных и профессиональных компетенций.

В протекании самого процесса по использованию данного метода на учебных занятиях отмечаю зачастую отсутствие прилежания и трудолюбия – у студентов возникает желание получить всё быстро и легко, «не напрягаясь», в силу чего некоторые продукты творческой деятельности выглядят нелогично и небрежно. Поэтому вдохновлять студентов к творчеству – задача не из лёгких, ведь любое творчество, помимо желания и вдохновения, опирается прежде всего на кропотливый труд, требует времени, настойчивости, терпения, высокой организованности и самое главное – глубокого освоения материала на содержательном и идейном уровнях.

Подводит ребят и шаблонность мышления, которая, без сомнения, выгодно экономит время и усилия, но зачастую производит неоригинальный и поверхностный по своей сути материал.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что только разумное соблюдение баланса при сочетании научного и творческого подходов является верным и по-

настоящему эффективным методом обучения. И одним из главных критериев здесь будет являться уместность и степень вовлеченности студентов в процесс, чтобы органично вписаться в художественный текст, основываясь все-таки в первую очередь на правильном его понимании.

Рахимова М.В.: Беседовать с вами, уважаемые коллеги, как всегда поучительно и увлекательно! Особенно благодарю вас за искренность и несгибаемый профессионализм, который вы продемонстрировали сегодня в разговоре, ну и, конечно, – безграничную заинтересованность в том деле, которым занимаетесь. Радуюсь за студентов, с которыми вы работаете, так как творческие увлекательные познавательные занятия им гарантированы. А что может быть круче этого!?

До встречи, дорогой Читатель!

Для цитирования: Хамидова, М.А. Пение в культуре Древнего мира и раннего Средневековья / М.А. Хамидова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 73–78.

УДК 792

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

ПЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО МИРА И РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Аннотация. *В настоящей статье речь идет о первых опытах становления и развития певческого искусства, которое, отделившись от танца, жеста, слова, постепенно приобретало самостоятельность как вид искусства. Особо выделяется роль средневековой певческой традиции, положившей начало формированию выразительных аспектов певческой культуры и оперного искусства с точки зрения содержания и формы.*

Ключевые слова: *певческое искусство; пляска; жест; язык общения; античная культура; эмоции; музыкально-интонационные краски.*

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

SINGING IN THE CULTURE OF THE ANCIENT WORLD AND EARLY MIDDLE AGES

Annotation. *This article deals with the first experiences of the formation and development of the art of singing, which, having separated from dance, gesture, and words, gradually acquired independence as an art form. Particularly highlighted is the role of the medieval singing tradition, which laid the foundation for the formation of the expressive aspects of singing culture and operatic art in terms of content and form.*

Keywords: *singing art; dance; gesture; language of communication; ancient culture; emotions; musical intonation colors.*

Пение как эстетически и художественно сформировавшийся вид музыкально-исполнительского искусства, обладающий неисчерпаемыми выразительными возможностями и силой эмоционального воздействия на слушателя, занимает особое место в системе мировой культуры. Пройдя многовековой исторический путь становления, развития, совершенствования качества звукообраза, пение накопило огромный опыт и неисчерпаемый материал, заслуживающий изучения и обобщения.

И сегодня возникает немало вопросов, связанных с историей развития певческого искусства, оценкой его сущности, ценности, вокально-технических универсалий, места и значения в современном мире, в системе общечеловеческой и национальной культур, что волнует теоретиков и практиков по сей день. И в данной связи большой интерес представляет исторический опыт становления певческого искусства как важнейшей составляющей культуры как древности, так и средневековья.

Итак, пение как один из способов выражения человеческих чувств, эмоций, как своеобразный язык общения посредством музыкально-интонационных красок голоса возникло ещё в отдалённые времена. Существуя в неразрывной связи с пляской, жестом, словом, сохраняя характер народного творчества вплоть до античной культуры, оно постепенно отделялось от танца, приобретая те формы, те качества, которые способствовали не только кристаллизации в нем лучших черт, но и самостоятельности как вида искусства.

В Древней Греции, с её приоритетом единства текста, музыки и пластики, ведущую роль в одноголосной вокальной мелодике занимало слово, значение которого подчеркивалось как ритмическими акцентами и вокально-речевой артикуляцией, так и музыкальным сопровождением на инструментах, таких, как лира, кифара (струнно-щипковые), авлос (типа гобоя), флейта Пана (набор трубок разного размера).

Наряду с народным певческим творчеством формируется и профессиональное. В музыкально-поэтической школе Лесбоса (VIII–VII вв. до н.э.) обучались пению, музыкальной декламации, игре на кифаре. Содержание и форма исполнительской культуры строго соответствовали как стилистике произведения, так и этическим нормам своего времени.

Огромной популярностью в Древней Греции пользовалось хоровое пение, которое играло важную роль в античной трагедии, давшей миру величайшие образцы музыкально-поэтического и сценического искусства. Известно, что первые театральные представления превращались в настоящие состязания между хоровыми коллективами. Уходя вместе со своим носителем, пение не умирало вовсе, а возрождалось вновь, как неотъемлемая часть музыкального быта, претворяя собственные художественно-эстетические задачи.

Музыкальная культура Древнего Египта, достигшая высокого уровня развития ещё в III тысячелетии до н. э., известна материальными памятниками в виде текстов лирических, трудовых песен и музыкальных инструментов (продольные флейты, арфы). Многоголосное пение, большие хоровые и инструментальные коллективы, участвующие в массовых культовых драмах-мистериях, светская музыка соответствовали по масштабам египетскому монументализму, отражая дух своей эпохи. А древнеегипетские и древнегреческие взаимосвязи привели к расцвету Александрийской школы.

Элементы эллинистической музыкально-вокальной традиции можно найти в культурах многих восточных народов, испытавших на себе (прямо и опосредованно) в силу исторических и географических причин греческое влияние. В городах Алжира во II веке до н. э. широко бытовали лира, авлос, танбурин на станке, цимбалетты, песни рахба в честь победителей спортивных игр, а также песни праздника жатвы.

Арабские племена кочевников-бедуинов тоже имели в своих рядах певцов – шаиров (поэтов), хранителей песен, танцев, обрядов, в которых нашли отражение образ мысли и кочевого быта коренного населения пустыни. В частности, ритмы мерного шага верблюда, военных скачек всадников, чувства и эмоции, связанные с человеческими мотивами. Таковы, к примеру, песенные жанры худа (караванные песни), марса (песня-плач), сар (песня мести), урджуза (вызов на бой) – простые по ритму и в рамках кварты.

Истоки музыкальной культуры Сирии – одной из древнейших ближневосточных стран – восходят к началу II тысячелетия до н. э. Обязаны ей своим зарождением наиболее популярные и распространённые в древнем мире инструменты, такие, как двойной гобой, 5–7-струнная лира, арфа. Яркая эмоциональность, чувственность сирийских напевов накладывали свой отпечаток на характер исполнения, придавая ему соответствующие краски.

Не случайно сирийская музыка вышла далеко за пределы своей территории, обогатив певческую культуру других народов выразительной интонацией и яркой ритмикой. Ещё более древними и развитыми считаются индийские музыкально-певческие традиции. Об этом говорит система записи высоты музыкальных звуков, впервые разработанная в Индии, а также сохранившиеся на пальмовых листьях сборники, гимны, религиозные тексты и культовые мелодии [1, с. 115].

Если говорить о музыкальных традициях европейских стран в эпоху Средневековья, то каждый народ развивал свою музыкальную и певческую культуру согласно идейно-художественным, эстетическим представлениям о красоте, чистоте, ясности, проникновенности, трепетности звука, выражающего мир его души, помыслов, настроения, желания, стремления к возвышенному и прекрасному.

Отличительной особенностью музыкальной культуры средневековой Италии, корнями уходящей в культуру Древнего Рима, является певучесть, красочность мелодии, разнообразие ритмики. Большой популярностью пользуются лирическая баркарола – песня лодочника, гондольера – песня венецианских гондольеров (гребцов), а также неаполитанские песни, отличающиеся мелодической яркостью и требующие соответствующих вокально-интонационных средств. Сопровождались они игрой на мандолине, гитаре или пифферо (деревянный духовой инструмент).

В раннем средневековье складывается наряду с народно-песенными жанрами церковная музыка, опиравшаяся на традиции греко-римской и восточной музыки. Возникают

формы духовно-певческой культуры, в том числе «амвросианское пение», основанное на гимнических напевах народного происхождения (IV в.), а также литургия по римскому образцу. И по мере укрепления папской власти и централизации римско-католической церкви становились неизбежными отбор, переработка и унификация жанров религиозной музыки в сторону аскетизма, мистической созерцательности, экстатичности содержания, где не оставалось места для народно-песенных элементов [7, с. 629].

В XV веке осваиваются достижения франко-фламандской полифонической школы. Появляются музыкальные академии, консерватории. К середине века в ряде европейских стран наблюдается повышенный интерес не только к духовной, но и к светской музыке. Во Флоренции зарождается прогрессивное направление Ars nova («Новое искусство»), для которого характерно культивирование двух-, трехголосных вокально-инструментальных и песенных жанров: лирических (мадригал), танцевальных (баллада), бытовых (качча), а также применение лютни, гитары, цитры, флейты и трубы. Развиваются многоголосные песенные жанры: страмботто, фроттола, канцонетта, вилланелла, риспетто, карнавальные.

В XVI в. среди светских жанров наибольшей популярностью пользуются мадригалы нового типа – вокальные поэмы четырех-, пятиголосного склада и лирико-драматического характера. А среди духовных – господствующее положение занимают как многоголосное хоровое циклическое произведение «месса» на текст католической литургии, так и псалмы, гимны, мотеты [6, с. 56].

С развитием светской музыки церковное пение, несмотря на все свои завоевания, уступает позиции новым формам вокального искусства, связанным, прежде всего, с выражением человеческих чувств, эмоций, переживаний, что и открыло перед ним широкие творческие и профессиональные перспективы.

Во Франции бытовали разные песенные жанры: лирические, эпические, трудовые, сатирические и т. д. Жонглёры, играя на волынках, колесной лире, виеллах (струнно-смычковые инструменты), распевали «шансон де жест» (песни о деяниях), исполняли лирические сказы. А в правящих кругах культивировалась, помимо дворцовой музыки, также и церковная музыка, в том числе григорианский хорал, получивший распространение в католической Франции в VIII–IX веках [8, с. 80].

Рыцарское светское искусство особенно расцветает на юге Франции в XI–XII вв. Воспевая в различных музыкально-поэтических жанрах, таких, как альбы, пастурели, сирвенты, любовь, красоту, подвиги в честь прекрасной дамы, трубадуры (от провансальского trobare – изобретать) оказали влияние на трувeров – рыцарей и горожан Северной Франции, а также на английских, испанских рыцарей и немецких миннезингеров.

Церковная музыка XII–XIII вв. в свою очередь обогащается двух-, трех-, четырехголосными дискантами, мотетами с новыми мелодиями и текстами на старофранцузском языке, звучавшими одновременно с григорианским напевом и подготовившими почву для контрапункта. В эпоху Возрождения появляются полифонические мессы, многоголосные светские мотеты, баллады, полифоническая песня «шансон» народно-бытового содержания.

Испанская народная музыка тем временем характеризуется преобладанием песенно-танцевальных жанров, в числе которых трехдольные болеро, гранадина, малагуенья, поло, севильяна, сегидилья, фанданго, хота, эльвито. Можно также говорить об обилии местных вариантов национального фольклора, в числе которых эспатаданс, сортсико; старинные круговые танцы (руэда) и напевы Кастилии, пляски (сардана) и песни прибрежной Каталонии, жизнерадостная хота Арагонии, фанданго Андалусии.

В стиле «канте хондо» (глубокое пение) слились испанские и арабско-мавританские традиции. Темперамент, изобилие хроматизмов, мелизмов, а также богатая полиритмия, блестящее инструментальное сопровождение с участием кастаньет, гитарные наигрыши и насыщенный острыми гармониями аккомпанемент характерны для фламенко, где нашли отражение испанско-цыганские элементы.

Профессиональная музыка Испании представлена в основном григорианским хоралом. На рубеже XI–XII вв. процветает искусство испанских трубадуров, лучшие образцы которого вошли в сборник «Собрания Альфонса Мудрого», представляющего собой памятник средневековой культуры. А в эпоху Возрождения распространяются песни вильянсико, звучавшие в сопровождении виуэлы (между лютней и гитарой); пьесы для щипковых инструментов, а также фантазии с приёмами вариационного развития и другие жанры.

В Англии, наряду с эпическими, героическими сказаниями лирических, бытовых, шу-

точных и военных песен или баллад, бытовало пение в два-три голоса, чередующееся с игрой на арфе или скрипке. Вместе с христианством (VII в.) сюда проникает одноголосное культовое пение, основанное на григорианском хорале. Появляются многоголосные переложения обрядовых напевов, с параллельным движением двух, трех голосов терциями и секстами, имитационная полифония в форме шестиголосного двойного канона в исполнении хора и органа.

В XII–XIII вв. особой популярности достигает творчество трубадуров, братства менестрелей. Рождается полифоническая музыка. Формируется английская полифоническая школа, давшая светскую и церковную музыку (мотеты, мессы, песни), построенную на принципах вариационного развития.

Разнообразные жанры народной песни присущи репертуару немецких шпильманов и вагантов, хорошо владеющих колесной лирой, свирелью, фиделем (род скрипки). Исполнение песен на собственные стихи под аккомпанемент арфы и скрипки отличает миннезингеров, в XV веке уступивших место мейстерзингерам – цеховым певцам из бюргерской среды.

Вслед за песней рождаются и её многоголосные переработки. В XVI веке латинские церковные тексты в связи с антикатолической Реформацией, переводятся на местные языки, пишутся протестантские хоралы с новыми текстами и мелодиями, создаются певческие школы канторов.

Немецкая полифоническая и певческая школы испытали на себе итальянское, французское и фламандское влияние. Из Италии приходят светский мадригал и народная вилланелла. В воспитании местных полифонистов принимали участие известные мастера нидерландской школы, работавшие в городах Германии [5, с. 194].

Вокальная музыка в Нидерландах существовала в двух направлениях: народно-песенном и церковном. Проводники первого в XII–XIII вв. – менестрели – нередко объединялись в корпорации. Развитие второго связано во многом с деятельностью метризов – школ-общежитий церковных певчих при кафедральных соборах, где преподавали профессиональные музыканты.

Выпускники метризов служили не только певчими, хормейстерами, капельмейстерами при королевских дворцах, крупных соборах и в папской капелле. Получив всестороннее музыкальное образование, включающее также гармонию, полифонию, основы композиции, многие из них сочиняли полифонические песни и мессы, каноны, псалмы, мотеты, мадригалы, вилланеллы – с использованием народно-песенных интонаций, а также занимались обработкой духовных и светских песен [3, с. 87].

Народное многоголосие, проникнув в сферы профессиональной музыки, явилось почвой для формирования франко-фламандской (или англо-франко-фламандской) полифонической школы, объединившей опыт французской, английской, нидерландской полифоний.

Музыкальное искусство Швейцарии формировалось под воздействием как местных, так и романских, немецких музыкальных традиций. Наиболее типичны для швейцарского фольклора напевы «йодли» с применением фальцета, исторические песни, пастушьи наигрыши на альпийских рогах, танцевальные напевы-наигрыши [4, с. 96].

В связи с христианством профессиональное музыкальное творчество переносится в стены соборов и монастырей, где не только готовили певчих и инструменталистов, но и занимались сочинительской практикой и теорией музыки. В частности, секвенции и тропы григорианского хорала, внесшие живую струю в канонизированную церковную музыку, родились в IX–X вв. в Сен-Галленском монастыре. Швейцария прославилась также миннезингерами, светскими певческими школами, учёными в области теории музыки и композиторами, внесшими свой вклад в развитие профессиональной музыки.

Итак, григорианский хорал и гимны на латинском языке, культивируемые на протяжении ряда столетий во всех музыкально развитых странах Европы, принявших католичество, постепенно уступают место новым полифоническим формам, созданным на основе народно-песенного мелоса и местных языков. Широкое распространение среди городского населения получает, благодаря трубадурам и труверам, светская лирика [2, с. 67].

В XIII–XVI вв. хоровые и инструментальные коллективы становятся неотъемлемой частью атрибутики королевских домов и всей правящей европейской аристократии. Иметь свой камерный оркестр, хор и певцов-солистов считалось для каждого дворянина делом чести. Музыке, пению, танцам обучались домочадцы, с помощью приглашенных из Италии, Франции, Германии, Нидерландов известных педагогов. Во многих городах Европы (Гент, Люблин, Краков, Познань и др.) усилиями це-

ховых объединений создаются духовые, струнные оркестры и хоровые коллективы.

Народное музыкальное творчество живёт своей жизнью, питая профессиональную музыку неподдельной интонацией, мелодикой, ритмикой и другими выразительными средствами.

Основным жанром культовой музыки почти два столетия, вплоть до появления в XI–XII вв. первых духовных напевов на родных языках, оставался григорианский хорал. А в светских кругах предпочтение отдавали немецким миннезингерам. Профессиональные сочинения местных авторов: гуситские хоралы, гимны, песни и светская лирика – появляются в XIV–XV веках. В XVI–XVII вв. повсюду создаются певческие объединения, придворные капеллы, в репертуаре которых – произведения немецких, фламандских, итальянских и местных авторов: великолепные образцы полифонии, духовной и светской музыки, где нашли претворение национальные песенно-танцевальные интонации. Издаются также сборники народных песен.

Югославский фольклор XVI–XVII вв.: это сербская, словенская, хорватская народная музыка и другие локальные музыкальные диалекты, представлен различными вариантами коло – хоровых напевов с плясками. Это юнацкие (молодецкие) песни и лирические сердалинки Сербии, проникнутые восточными мотивами; свадебные, обрядовые напевы, наигрыши и баллады Словении, звучавшие в сопровождении гусле, тамбурицы, гайда, двойнице и других инструментов. А церковные песнопения Сербии, возникшие в X–XII вв. на местной музыкальной и языковой основе, приостанавливают своё развитие в XIV–XV веках, в связи с османским завоеванием.

Русское народно-песенное творчество (календарные, величальные, свадебные, обрядовые песни, причитания и т. д.) соединило восточно-славянские и типично русские интонационно-мелодические, ритмические обороты. В инструментарии наибольшее распространение получили гусли, рожок, волынка, жалейка, деревянные трубы и барабаны.

Церковное пение (X в.) – одноголосное и без инструментального сопровождения отмечено присутствием народно-песенных элементов (демественное пение). В этот же период, вместе с развитием на Руси жанра былины, формируется исполнительское искусство сказителей – мастеров эпического музыкально-словесного повествования. Появляются первые музыканты-профессионалы – скоморохи, обладающие разносторонними дарованиями как певца, актера, инструменталиста, так и танцора, акробата.

С укреплением русской государственности в XV в. постепенно вырабатывается так называемый общерусский песенный стиль, нашедший отражение в жанрах исторической песни, протяжной песни, плясовой, хороводной песни; отличающийся от речевой манеры изложения распевностью, звуковым объемом, диапазоном мелодики и подголосочным складом музыки.

Хоровое многоголосие легло в основу русского церковного пения, что привело к организации церковно-певческих школ, а также к созданию при местных правителях хоровых коллективов, где работали в качестве хористов и солистов профессиональные певчие – воспитанники этих школ.

На официальных торжественных и семейных мероприятиях выступали со своими номерами русские скоморохи, играя на скрипке и гудке. В XV–XVI вв. становится популярным приглашение в Россию иностранных музыкантов, познакомивших местную публику с клавесином и органом.

Таким образом, пение в разных жанрах народной, церковной и светской музыки постепенно приобретало определённые черты. Если народное творчество сохраняло свою почвенность, специфичность и стояло ближе к национально-песенным истокам и исполнительским традициям, то церковное – постепенно вырабатывало свои выразительные вокально-технические нормы, исходящие из специфики хорового многоголосия, жанров духовной музыки и условий их бытования. Постепенно формировались общие эстетические представления о средневековом певческом искусстве.

Литература:

1. Арнольд, Ю. Теория постановки голоса по методике старой итальянской школы и применение теории к практическому обучению образованию певческих звуков. В III томах. Том II / Ю. Арнольд. – Санкт-Петербург : Типография Контрагенства ж.д., 1898. – 170 с. – Текст : непосредственный.

2. Аспелунд, Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1952. – 192 с. – Текст : непосредственный.

3. Багадуров, В. Очерки по истории вокальной методологии. В II частях. Часть II / В. Багадуров. – Москва : Государственное издательство РСФСР. Музыкальный сектор, 2020. – 476 с. – Текст : непосредственный.

4. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 томах. Том 1 / Т. Ливанова. – Москва : Музыка, 1983. – 696 с. – Текст : непосредственный.

5. Львов, М. Из истории вокального искусства / М. Львов. – Москва : Музыка, 1964. – 228 с. – Текст : непосредственный.

6. Мазурин, К. Методология пения. В II частях. Часть II / К. Мазурин. – Санкт-Петербург : Товарищество скоропечати А.А. Левенсон, 1903. – 270 с. – Текст : непосредственный.

7. От эпохи Возрождения к XX веку: проблемы зарубежного искусства : сборник статей / ред. коллегия М.Я. Либман и др. ; Академия наук СССР ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1963. – 828 с. – Текст : непосредственный.

8. Хамидова, М.А. Вокальное искусство: из истории формирования системы базовых ценностей / М.А. Хамидова. – Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 1 (15). – С. 78–83.

References:

1. Arnol'd, Yu. Teoriya postanovki golosa po metodike staroy ital'yanskoy shkoly i primenenie teorii k prakticheskomu obucheniyu obrazovaniyu pevcheskikh zvukov. V III tomakh. Tom II / Yu. Arnol'd. – Sankt-Peterburg : Tipografiya Kontragenstva zh.d., 1898. – 170 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Aspelund, D. Razvitie pevtsa i ego golosa / D. Aspelund. – Moskva ; Leningrad : Muzgiz, 1952. – 192 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Bagadurov, V. Ocherki po istorii vokal'noy metodologii. V II chastyakh. Chast' II / V. Bagadurov. – Moskva : Gosudarstvennoe izdatel'stvo RSFSR. Muzykal'nyy sektor, 2020. – 476 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Livanova, T. Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda. V 2 tomakh. Tom 1 / T. Livanova. – Moskva : Muzyka, 1983. – 696 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. L'vov, M. Iz istorii vokal'nogo iskusstva / M. L'vov. – Moskva : Muzyka, 1964. – 228 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Mazurin, K. Metodologiya peniya. V II chastyakh. Chast' II / K. Mazurin. – Sankt-Peterburg : Tovarishchestvo skoropechati A.A. Levenson, 1903. – 270 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Ot epokhi Vozrozhdeniya k KhKh veku: problemy zarubezhnogo iskusstva : sbornik statey / red. kollegiya M.Ya. Libman i dr. ; Akademiya nauk SSSR ; Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR. – Moskva : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1963. – 828 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Khamidova, M.A. Vokal'noe iskusstvo: iz istorii formirovaniya sistemy bazovykh tsennostey / M.A. Khamidova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya. – 2022. – № 1 (15). – S. 78–83.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Белобородова, Е.В. Конкурсно-проектная деятельность Специальной детской школы искусств как эффективная форма повышения качества образования / Е.В. Белобородова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 79–81.

УДК 37.036.5

Белобородова Екатерина Валерьевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
заместитель директора по музыкальному искусству Специальной детской школы искусств
E-mail: dissertisimo@mail.ru
Россия, г. Челябинск

КОНКУРСНО-ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СПЕЦИАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. *Автор статьи обращается к проблеме поиска эффективных форм повышения качества образования. Описывает опыт проектно-конкурсной деятельности детской школы искусств, служащий достижению качественного уровня личностного самовыражения и самоутверждения обучающихся, в результате применения которой у подрастающего поколения развиваются профессионально значимые творческие качества.*

Ключевые слова: *конкурс; образовательный процесс; творческая активность; инструментальное исполнительство; одаренность; талант; музыкальные способности.*

Ekaterina Beloborodova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Deputy Director for Musical Art Special Children's Art School
E-mail: dissertisimo@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

COMPETITIVE DESIGN ACTIVITIES OF A SPECIAL CHILDREN'S ART SCHOOL AS AN EFFECTIVE FORM OF IMPROVING THE QUALITY OF EDUCATION

Annotation. *The author of the article addresses the problem of finding effective forms of improving the quality of education. Describes the experience of the design and competitive activities of the children's art school, which serves to achieve a high-quality level of personal self-expression and self-affirmation of students, as a result of which the teenage generation develops professionally significant creative qualities.*

Keywords: *competition; educational process; creative activity; instrumental performance; giftedness; talent; musical abilities.*

В условиях развития современного общества все более очевидна тенденция к повышению роли образования как важнейшего фактора конкурентоспособности молодого человека; к раскрытию творческого потенциала личности в овладении ею навыками креативного мышления. В связи с этим мы видим одной из основных своих задач поиск эффективных форм повышения качества образования, развития способностей, склонностей, интересов подрастающего поколения; предоставление возможности каждому ребенку проявить свой творческий потенциал и реализовать личностные планы. В этом контексте организация и проведение творческих конкурсов является одним из важнейших условий выявления интеллектуального и творческого потенциала подрастающего поколения.

В 2023–2024 учебном году Специальной детской школой искусств было реализовано два масштабных проекта: Международный конкурс инструментального исполнительства «Кантилена» и Областной фестиваль-конкурс детского художественного творчества, таланта

и фантазии «Радужная мозаика», учредителем которых является Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского при поддержке Министерства культуры Челябинской области.

Международный конкурс инструментального исполнительства «Кантилена направлен на активизацию творческой деятельности педагогов и рост исполнительского мастерства музыкантов. Конкурс способствует развитию инструментального исполнительства, повышению квалификации участников, выявлению одаренных музыкантов, созданию дополнительных стимулов в сохранении и приумножении исполнительских традиций игры на музыкальных инструментах.

Уникальность конкурса состоит в том, что он не ограничен возрастными рамками и дает возможность участникам проявить свой творческий потенциал, состязаясь в своей возрастной категории с музыкантами-профессионалами – учащимися ДМШ и ДШИ, лицеев, гимназий, студентами музыкальных училищ, училищ искусств и культуры, музыкальных колледжей, вузов, преподавателями-музыкантами в номинациях: «Сольное исполнительство», «Ансамблевое исполнительство», «Оркестры».

Конкурсантов слушало профессиональное жюри: Заслуженный артист РФ, профессор О.П. Яновский; профессор А.Ю. Смирнов; к.п.н., доцент О.В. Слуева; профессор О.В. Кочетова; М.В. Коробкин.

В этом году конкурс проводился впервые, однако, исходя из итогов мероприятия, мы видим его большой потенциал и планируем сделать ежегодным. Конкурсная площадка 17–18 февраля 2024 года приняла свыше 250 участников из разных регионов Российской Федерации: Оренбургской, Курганской, Тюменской, Челябинской областей, республики Башкортостан, а также участников из Казахстана, что демонстрирует привлекательность и значимость конкурса «Кантилена».

Данный конкурс предоставляет возможность каждому участнику проявить собственную уникальность. Необходимо отметить, что важным компонентом конкурсного взаимодействия является реализация принципа состязательности. Состязательность в условиях профессионального конкурса является стимулом для развития креативности личности музыканта, инициирует появление нововведений и инноваций в художественной деятельности, а сравнение уровня результатов творческих коллективов, индивидуальных исполнителей дает представление о степени их творческого развития. В связи с этим возрастает значимость конкурсной деятельности, которая предполагает развитие инициативы и активности личности музыканта, способствует его творческой самореализации.

Мы уверены, что каждый участник конкурса «Кантилена» что-то вынес для себя в плане творческого роста.

Для нас, детской школы искусств, чрезвычайно актуальна проблема выявления, развития и поддержки одаренных детей на раннем этапе. **Областной фестиваль-конкурс детского художественного творчества, таланта и фантазии «Радужная мозаика»** создает условия для творческой самореализации детей дошкольного возраста и демонстрации своего таланта.

Конкурс направлен на: формирование у одаренного ребенка мотивации к самосовершенствованию; создание ситуации успеха, чувства психологического комфорта и атмосферы праздника на фестивале-конкурсе; повышение педагогической и коммуникативной компетенции родителей и педагогических работников, оптимизация партнерства семьи, школы искусств и детского сада, развитие инновационных потенциалов их взаимодействия; повышение заинтересованности родителей путём их привлечения к совместной творческой деятельности с детьми и активного включения в воспитательно-образовательный процесс.

Участники проекта – дети в возрасте от 4 до 7 лет, воспитанники дошкольных образовательных учреждений, частных дошкольных образовательных учреждений, центров развития детей дошкольного возраста, учащиеся учреждений дополнительного образования.

Участником может быть дошкольник или коллектив дошкольников (согласно конкурсной номинации).

Конкурс-фестиваль проводится по следующим направлениям:

– «Инструментальное исполнительство»;

– «Вокальное искусство»

– «Танец»;

– «Изобразительное творчество»;

– «Декоративно-прикладное творчество»;

– «Театральное искусство».

Конкурс поводится ежемесячно, поэтому является важной характеристикой роста и развития детей, творческой площадкой для дошкольников, вовлеченных в конкурсный процесс вместе со своими преподавателями,

что служит хорошим дополнением к учебному процессу.

Через соревнование ребенок формирует собственное представление о своих возможностях, самоутверждается, приобретает уверенность в своих силах.

Конкурсы – важная составляющая творческой жизни детской школы искусств, в них заложены огромные образовательные и воспитательные возможности.

Опыт показывает, что принимая участие в конкурсах, у ученика и педагога происходит качественный профессиональный рост, каждый получает максимум впечатлений, информации, практического опыта.

Победа в конкурсе – это признание творческой состоятельности, она дает большие возможности в реализации творческого потенциала победителям, а также приносит моральное удовлетворение.

Мы можем смело утверждать, что конкурсы стимулируют познавательную и творческую активность обучающихся, создают условия, при которых каждый может реально оценить свои способности, профессиональные намерения, а также наметить пути дальнейшего развития и профессионального самоопределения.

Для цитирования: Ситникова, Ю.В. Выбор, сделанный сердцем: к развитию профессионального музыкального образования / Ю.В. Ситникова, И.Н. Липатова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 82–84.

УДК 378 : 78

Ситникова Юлия Владимировна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
старший преподаватель кафедры специального фортепиано
и камерно-концертмейстерского искусства,
заведующий учебно-методическим отделом
E-mail: u_sitnikova@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Липатова Ирина Николаевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: lipachka@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ВЫБОР, СДЕЛАННЫЙ СЕРДЦЕМ: К РАЗВИТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. *В статье затронуты вопросы востребованности профессии пианиста в современном обществе и представлена обзорная характеристика студентов первого года обучения программы среднего профессионального образования «Инструментальное исполнительство. Фортепиано» в государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского».*

Ключевые слова: *профессия в современном обществе; пианист; первый курс; концерт; фортепиано; ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.*

Yulia Sitnikova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Senior Lecturer of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department,
Head of the Educational and Methodological Department
E-mail: u_sitnikova@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Irina Lipatova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department
E-mail: lipachka@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

A CHOICE MADE BY THE HEART: REGARDING THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Annotation. *The article touches upon the issues of the demand for the profession of a pianist in modern society and presents an overview of the students of the first year of secondary vocational education program «Instrumental performance. Piano» at the state budgetary educational institution of higher education «South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky».*

Keywords: *profession in modern society; pianist; first year; concert; piano; Tchaikovsky Law School.*

Востребована ли сегодня профессия музыканта-исполнителя на фортепиано, т.е. пианиста? С большой долей уверенности можно предположить, что основное число потенциально опрошенных респондентов даже не упомянули бы такую профессию, не говоря уже о том, чтобы включить данный вид в ТОП-10 самых востребованных специальностей в современном обществе. И это вполне объяснимо с точки зрения ценностей, навязываемых общественным мнением и культивируемых в сети Интернет.

И тем не менее, итоги приемной кампании 2023 года в государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского» говорят об обратном. Ряды пианистов, обучающихся по программе среднего профессионального образования «Инструментальное исполнительство. Фортепиано» пополнились в этом году четырнадцатью замечательными мальчишками и девчонками, решившими посвятить свою жизнь этой сложной, уникальной профессии. Человеку непосвященному, возможно, сложно понять, что значит четырнадцать бюджетных мест, занятых юными пианистами, но любой профессионал, работающий в системе среднего профессионального образования в области музыкального искусства, оценит поистине впечатляющее количество первокурсников, поступивших на обучение по классу фортепиано.

Что же повлияло на выбор данной профессии этими подростками, окончившими всего девять классов общеобразовательной школы? Только ли настойчивые советы преподавателей школ искусств или, согласно устоявшейся традиции, нежелание идти в 10–11 классы школы, чтобы избежать ставшего наболевшей проблемой единого государственного экзамена..?

Достаточно просто ознакомиться с портфолио этих детей, содержащими информацию о творческих победах и достижениях, накопленных за несколько последних лет, чтобы составить «портрет» пианиста-первокурсника ЮУрГИИ. Практически все из поступивших на первый курс являются неоднократными участниками, дипломантами и лауреатами различных конкурсов, фестивалей и прочих творческих состязаний самых разных уровней – от городских мероприятий до международных конкурсов.

Несколько человек являются именными стипендиатами различных органов государственной власти субъектов РФ, органов местного самоуправления, а также благотворительных фондов.



Такой блестящий состав юных дарований, несомненно, требует особого отношения к детям со стороны педагогов, чтобы не охладить рутинной работой профессионального вдохновения и порывов творчества.

Несомненно, уровень подготовки детей разнится, но это не помешало каждому из первокурсников выступить не менее двух раз на открытых публичных концертах за первый год обучения, а нескольким первокурсникам к тому же еще принять участие в одном из самых ярких мероприятий кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства – концерте, посвящённом 215-летию со дня рождения Ф. Мендельсона-Бартольди.

Также знаменательным событием этого учебного года стала череда концертов студентов-пианистов первого курса по городам и ад-

министративным центрам Челябинской области: Аргаяш, Коркино, Еманжелинск, Златоуст… Публика с восторгом принимала вчерашних выпускников детских школ искусств, теперь уже начинающих профессионалов-музыкантов.



Интересный факт – среди поступивших на первый курс есть пара сестер-двойняшек, ярких и амбициозных, и такая же пара близнецов-пианисток завершает свое обучение в этом году в ЮУрГИИ. Что это, как не продолжение традиции по воле случая?

Пожелаем же нашим юным музыкантам покорения вершин мастерства и признания слушателей на только на Южном Урале, но и в мировом масштабе, и пусть выбор этой профессии позволит начинающим музыкантам раскрыться личностно и самореализоваться в творчестве!

Для цитирования: Слуева, О.В. Международный фестиваль камерной музыки / О.В. Слуева, Е.Д. Туева, О.П. Яновский. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 85–91.

УДК 7.091.4

Слуева Ольга Валентиновна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов,
заведующий отделом художественно-творческой работы
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Туева Екатерина Дмитриевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры фортепиано,
специалист отдела художественно-творческой работы
E-mail: katya24-04@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Яновский Олег Павлович,
профессор, Заслуженный артист РФ;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
проректор по художественно-творческой работе,
заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: ol_yan@mail.ru
Россия, г. Челябинск

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *Данная статья посвящена преемственности фестивального движения в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского на примере Международного фестиваля камерной музыки. Рассматриваются задачи привлечения выпускников к более активной музыкально-исполнительской деятельности Института.*

Ключевые слова: *фестиваль; камерная музыка; пианисты; выпускники ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского; преемственность; творчество; музыкально-исполнительская деятельность; содержательная часть концертов.*

Olga Slueva,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Orchestral Folk Instruments,
Head of the Department of Artistic and Creative Work
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Ekaterina Tueva,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Piano Department,
Specialist of the Department of Artistic and Creative Work
E-mail: katya24-04@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Oleg Yanovsky,
Professor, Honored Artist of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Vice-Rector of Artistic and Creative Work,
Head of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department
E-mail: ol_yan@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

INTERNATIONAL CHAMBER MUSIC FESTIVAL

Annotation. *This article is devoted to the continuity of the festival movement at the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky on the example of the International Chamber Music Festival. The tasks of attracting graduates to more active musical and performing activities of the Institute are considered.*

Keywords: *festival; chamber music; pianists; graduates of the Tchaikovsky Law School; continuity; creativity; musical and performing activities; the content of concerts.*

Факультет музыкального искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского славен своими творческими традициями. Много лет такие проекты как «Vivat, alma mater!», «ЮУрГИИ представляет» и др. пользуются особым интересом и у профессиональных музыкантов, и у любителей музыки.

Продолжением этих творческих проектов стал Международный фестиваль камерный музыки, организованный на базе ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. Челябинское музыкальное сообщество высоко оценило качественный профессиональный уровень концертов Фестиваля, назвав его одним из самых значительных событий концертного сезона 2023–2024 гг. факультета музыкального искусства.

Инициатором творческого проекта является проректор по художественно-творческой работе Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства Олег Павлович Яновский.

Одной из задач, сформулированных О.П. Яновским, является «пропаганда камерного творчества на фоне постепенно снижающегося интереса в этой области музыкального искусства».

На наш взгляд, основную задачу Фестиваля можно сформулировать следующим образом – привлечение и активизация выпускников разных лет в концертные выступления Фестиваля, ведь именно выпускники являются одним из наиболее ценных активов вуза, а их достижения обеспечивают репутационные характеристики нашего института.

Олег Павлович сплотил вокруг себя выпускников, преподавателей Института, а также приглашенных музыкантов Челябинска – и Фестиваль состоялся! Пять концертов Фестиваля развеяли сомнения и исполнителей, и слушателей о том, что интерес к камерной музыке постепенно угасает.

Разумеется, масштаб творческого проекта раскрывается более полно, если подробнее рассмотреть содержательную часть каждого концерта.

Открытие Фестиваля состоялось 11 декабря 2023 года (фото 1) в Большом концертном зале им. Б.М. Белицкого совместно с Образовательным культурно-просветительским проектом ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского «Траектории творчества регионов России и зарубежных стран: искусство созидать». Слушателям была представлена камерно-инструментальная музыка П.И. Чайковского и Г.В. Свиридова. Исполнители – лауреаты международных конкурсов Юлия Ежова (фортепиано), Кристина Астраханцева (скрипка), Александр Смирнов (виолончель).



Фото 1

Первым в программе концерта прозвучало Фортепианное трио П.И. Чайковского «Памяти великого художника» ор. 50 a-moll.

Произведение было впервые исполнено в марте 1882 г. в Москве. Структура цикла Фортепианного трио не имела аналогов ни в русской, ни в современной Чайковскому за-

падноевропейской музыке: произведение состоит из двух частей. Оригинальна структура произведения в целом: оно состоит из первой части в сонатной форме, которую композитор озаглавил «Pezzo elegiaco» («Элегическая пьеса»), и темы с двенадцатью вариациями, причем последняя вариация развита до размеров самостоятельной части, образующей финал цикла. По содержанию трио – это не просто траурная элегия: в нем представлена жизнь в различных ее гранях, в смене горя и радости, печали и торжества. Это первое произведение композитора, в котором тема противоречия между жизнью и смертью, столь часто возникающая в его творчестве, приходит к трагической развязке. Стоит отметить – композитор озаглавил трио «Памяти великого художника», определив тем самым предельную обобщенность замысла.

Во втором отделении было исполнено Трио для фортепиано, скрипки и виолончели a-moll Г.В. Свиридова. Произведение (1945 г.) состоит из четырех частей, каждая из которых имеет свое заглавие: «Элегия», «Скерцо», «Похоронный марш» и «Идиллия». Хотя заглавия эти не программные, а жанровые, они определенным образом конкретизируют композиторский замысел и образный строй сочинения. Учитывая время, когда создавалось это произведение, можно предположить, что оно посвящалось памяти не одной конкретной личности, а многих людей – ведь к концу войны в стране не было ни одного человека, не потерявшего близких.

Глубокий философский смысл образного содержания трио Чайковского и Свиридова позволили объединить эти произведения в единую концепцию концерта. Оба трио предстали как обобщенное повествование о трагической судьбе личности. Концерт прошел на «едином дыхании», не оставив равнодушным ни одного слушателя.

27 декабря 2023 года на сцене Большого концертного зала Института прозвучали камерные произведения Ф. Мендельсона, Ф. Шарвенки и С. Франка (фото 2).

В концерте приняли участие лауреаты всероссийских и международных конкурсов: Елена Валеева (фортепиано), Ольга Чернова (скрипка), Вероника Ковалева (альт).

Большая соната для скрипки и фортепиано MWV Q26 F-dur была написана в 1838 году Феликсом Мендельсоном, но оставалась неопубликованной при жизни композитора, т.к. он был недоволен своим сочинением, называя её «жалкой сонатой» [4]. Только в 1839 году Мендельсон начал работу над переработкой сонаты, переписав первую часть. Однако задача осталась незавершенной после его смерти в 1847 году, и только в 1953 году скрипач Иегуди Менухин возродил произведение и подготовил его к публикации, переработав первую часть на основе неполной редакции Мендельсона. Соната написана в 3 частях: первая часть Allegro vivace; вторая – лирическое Adagio и неукротимое движение Финала (в форме рондо) завершает произведение.



Фото 2

Следующее произведение немецкого композитора Ф. Шарвенки – Трио для скрипки, альта и фортепиано ор. 121 e-moll.

Его камерные сочинения, начатые в 1896 году, сохраняют традиционные формальные модели и демонстрируют значительное разнообразие мелодических и ритмических изобретений. В них Шарвенка добился (несмотря на консервативные ограничения того времени, в которое он писал) с помощью очень изысканных композиционных приемов чего-то приближающегося к импрессионистской тональной палитре. Соната трехчастна: Andantino tranquillo; Un poco lento; Finale. Allegretto con spirito.

Немецкий музыкант Вальтер Ниман, выделяя в творчестве Шарвенки камерную му-

зыку, подчёркивал «…его достойное месте в романтической традиции, идущей от Шуберта, Мендельсона и Шопена» [5].

Следующее произведение, прозвучавшее на концерте – Соната для скрипки и фортепиано FWV 8 A-dur С. Франка. Единственная скрипичная соната в творчестве композитора была посвящена его другу – великому музыканту Эжену Изаи, которая была завершена в 1886 г. Очень интересно решено построение сонатного цикла. Из четырех частей три написаны в сонатной форме, но каждый раз она преломляется по-разному: свободная «лирическая поэма» в первой части, романтическое сонатное allegro во второй, сочетание сонатной формы и рондо в четвертой.

Некоторые черты – умеренный темп в начале, инструментальный речитатив в третьей части, полифонические формы в финале (изложение главной партии в виде канона), по словам музыковеда М.С. Друскина, «напоминают об эпохе барокко, но хроматизированная гармония, характерная для позднеромантического стиля, предвосхищает искания импрессионистов» [2].

Романтическое начало, признаки импрессионизма, оригинальность формы построения произведений – именно эти особенности позволили объединить данные произведения в один концерт. Каждому из трех композиторов свойственны богатство музыкального языка, свобода высказывания и отражение душевных переживаний. А нетривиальные интерпретации камерной музыки подарили яркие художественные впечатления слушателям.

19 февраля 2024 года состоялся концерт Фестиваля, где выступили преподаватели кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства и кафедры оркестровых струнных инструментов – Виталий Ферапонтов (скрипка), Татьяна Семенцова (фортепиано), Оксана Штепа (фортепиано) (фото 3).

Открылся концерт Сонатой для скрипки и фортепиано a-moll (F-A-E) А. Дитриха – Р. Шумана – Й. Брамса (1853 г.) Произведение было создано по инициативе Роберта Шумана им самим и двумя его младшими коллегами, Иоганнесом Брамсом и Альбертом Дитрихом.

Соната была посвящена скрипачу Йозефу Иоахиму, его личным девизом была фраза «Свободен, но одинок», начальные буквы которой по-немецки – F-A-E – соответствуют нотам фа-ля-ми; на этой музыкальной теме и строится соната.



Фото 3

Соната состоит из 4 частей. Первая часть, Allegro, написана А. Дитрихом, вторая часть, интермеццо, – Р. Шуманом, третья, скерцо,– Й. Брамсом, финал вновь Р. Шуманом. В своей книге о Й. Брамсе М.С. Брускин пишет: «Произведение было поднесено Иоахиму, при этом скрипачу было предложено угадать авторство каждой из частей, что он и сделал. В дальнейшем ноты коллективной сонаты остались у Иоахима, и только в 1935 году соната была опубликована полностью [1].

Во второй части концерта вниманию слушателей были представлены произведения композиторов XX века, составляющие концертный репертуар исполнителей камерной музыки: «Песня-поэма» А. Хачатуряна; Рапсодия на темы из балета А. Хачатуряна «Спартак» А. Маркова; Концертная фантазия на темы из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» ор. 19 И. Фролова.

Концерт прошел с огромным успехом, зрители по достоинству оценили виртуозность, эмоциональность и вдохновенное исполнение произведений, а также владение искусством ансамблевой игры.

Концерт, состоявшийся 25 марта 2024 года, был посвящен камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке великого российского композитора Г. Свиридова (фото 4).



Фото 4

В первом отделении прозвучало Трио для скрипки, виолончели и фортепиано a-moll Г. Свиридова.

Слушателям было предложено сравнить интерпретацию Трио, исполненную 11 декабря 2023 года с трактовкой других замечательных исполнителей: Зои Устюговой (скрипка), Светланы Багинской (виолончель), Анастасии Поповой (фортепиано).

Во втором отделении концерта солист ЧГАТОиБ им. М.И. Глинки Павел Чикановский (тенор) и Анастасия Попова (фортепиано) представили публике Поэму на слова Сергея Есенина «Отчалившая Русь».

Свиридов определил это свое сочинение как поэму в двенадцати песнях. Хотя по структуре это вокальный цикл, композитор четко разграничивал рамки собственно вокального цикла, к жанру которого относил произведения более узкие по содержанию, и поэмы – так он определял циклические вокальные сочинения с более глубокой философской основой. В данном случае ему было ясно, что создается именно поэма – размышление о судьбах родины, о роли поэта.

«Отчалившая Русь» – одно из значительнейших произведений Свиридова. Сам композитор пишет в дневниковых записях, что сочинение отличает «необыкновенная мелодическая яркость. <...> богатство, разнообразие и чистота гармонии. Вот уж поистине русская музыка – новая, светлая, кристально чистого стиля. «Отчалившую Русь» можно сравнить с огромной фреской старинного письма, с ее разнообразием. В ней присутствует и нежная лирика, и страстные патетические монологи, и трагические картины. Все это напоено ослепительным светом. Произведение это представляет исключительные трудности для исполнителя, который в течение получаса должен приковывать внимание слушателей к своей речи, к своему непрерывному напряженному монологу. «Отчалившая Русь» исполнена необыкновенного напряжения, которое властно захватывает внимание слушателя. Напряжение чувств – это какая-то раскаленная материя. Искусство огромной духовной высоты, лишенное какого бы то ни было физиологизма, натуралистичности» [3].

Финалом творческого проекта стал концерт 19 апреля 2024 года, где были исполнены два трио для кларнета, виолончели и фортепиано Л. Бетховена Es-dur op 38 и И. Брамса a-moll op. 114 (1891 г.) (фото 5).

В концерте приняли участие лауреаты международных конкурсов: Наталья Шавеко (фортепиано), Светлана Багинская (виолончель), Полина Медведева (кларнет).



Фото 5

Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Л. Бетховена Es-dur (1802 г.) – одно из трех фортепианных трио, составляющих ор. 1, которое композитор посвятил князю Карлу Лихновскому.

Все то, что станет впоследствии характерными чертами его музыкального языка, можно заметить в этом раннем трио: трактовка фортепиано проявится в сонатах (в особенности ранних), принципы построения ансамбля будут характерны для инструментальных концертов, а интенсивность тематического развития в полной мере явит себя в симфониях.

Трио для кларнета, виолончели и фортепиано И. Брамса a-moll ор. 114 (1891 г.) было исполнено во второй части концерта.

Произведение состоит их четырех частей: Allegro, Adagio, Andantino grazioso, Allegro. В этом сочинении нет ни симфонического размаха, ни героических интонаций, ни напористой действенности, оно представляется подчеркнуто камерным. Основой музыкального развития Трио становятся множество оттенков одного образа, одного эмоционального состояния. Такой ярко выраженной камерной интимности произведения не противоречат жанровые связи тематизма: в третьей части присутствует вальсовость, а в четвертой сочетаются черты двух национальных танцев, принадлежащих к весьма далеким друг от друга музыкальным культурам – тарантеллы и чардаша.

Оба представленных на концерте Трио предъявляют высокие требования ко всем исполнителям, требуя не только виртуозности, вдохновения, понимания стилистики произведений, но и ансамблевого мастерства, что блестяще продемонстрировали музыканты в тот вечер.

Все концерты Фестиваля показали высочайший профессиональный уровень исполнителей, публика с восторгом принимала каждое выступление и после завершения концерта слушатели еще долго не расходились, делясь впечатлениями об услышанном в сквере ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. Яркая, многоплановая, разностильная программа Фестиваля, объединившая выпускников разных специальностей и поколений, показала, насколько крепка и эффективна музыкальная преемственность в нашем Институте.

Хочется верить, что славная традиция творческого общения преподавателей и выпускников сохранится, в том числе, через такие замечательные творческие проекты, как Международный фестиваль камерный музыки, а начинающим или уже маститым профессионалам будет всегда радостно навещать свою Alma Mater.

Литература:

1. Друскин, М. Иоганес Брамс / М. Друскин. – 4-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – 96 с. – Текст : непосредственный.

2. Друскин, М.С. О западноевропейской музыке XX века / М.С. Друскин. – Москва : Советский композитор, 1973. – 269 с. – Текст : непосредственный.

3. Свиридов, Г.В. Музыка как судьба / Г.В. Свиридов ; сост. А.С. Белоненко, В.С. Белоненко ; авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко ; науч. ред. С.И. Субботина. – 2-е изд. дораб. и доп. – Москва : Молодая гвардия, 2017. – 795с. – Текст : непосредственный.

4. Larry, T.R. Mendelssohn: A Life in Music / T.R. Larry. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 736 p. – Text : direct.

5. Niemann, W. Philipp Scharwenka / W. Niemann. – Text : electronic // Mitteilungen von Breitkopf & Härtel Leipzig. – 1917. – № 121. – P. 5006. – URL: https://www.eclassical.com/shop/17115/art40/5049440-2c9060-5060113445216.pdf. (дата обращения: 26.04.2024).

References:

1. Druskin, M. Ioganes Brams / M. Druskin. – 4-e izd. – Leningrad : Muzyka, 1988. – 96 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Druskin, M.S. O zapadnoevropeyskoy muzyke XX veka / M.S. Druskin. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1973. – 269 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Sviridov, G.V. Muzyka kak sud'ba / G.V. Sviridov ; sost. A.S. Belonenko, V.S. Belonenko ; avt. predisl. i komment. A.S. Belonenko ; nauch. red. S.I. Subbotina. – 2-e izd. dorab. i dop. – Moskva : Molodaya gvardiya, 2017. – 795s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Larry, T.R. Mendelssohn: A Life in Music / T.R. Larry. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 736 p. – Text : direct.

5. Niemann, W. Philipp Scharwenka / W. Niemann. – Text : electronic // Mitteilungen von Breitkopf & Härtel Leipzig. – 1917. – № 121. – P. 5006. – URL: https://www.eclassical.com/shop/17115/art40/5049440-2c9060-5060113445216.pdf. (data obrash-cheniya: 26.04.2024).

Для цитирования: Слуева, О.В. Страницы истории Международного конкурса юных пианистов / О.В. Слуева, Е.Д. Туева, О.П. Яновский. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 2 (40). – С. 92–96.

УДК 7.092

Слуева Ольга Валентиновна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов,
заведующий отделом художественно-творческой работы
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Туева Екатерина Дмитриевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры фортепиано,
специалист отдела художественно-творческой работы
E-mail: katya24-04@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Яновский Олег Павлович,
профессор, Заслуженный артист РФ;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
проректор по художественно-творческой работе,
заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: ol_yan@mail.ru
Россия, г. Челябинск

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Аннотация. *В статье говорится об истории Открытого Всероссийского, ныне Международного, конкурса юных пианистов; затем авторы более подробно характеризуют конкурс, прошедший в 2024 г.; определяют дальнейшие цели и задачи конкурса, а также перспективы его дальнейшего развития.*

Ключевые слова: *конкурс; пианисты; ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского; номинации; творчество; музыкально-исполнительская деятельность; фортепианный ансамбль; география конкурса; лауреаты; дипломанты.*

Olga Slueva,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Orchestral Folk Instruments,
Head of the Department of Artistic and Creative Work
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Ekaterina Tueva,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Piano Department,
Specialist of the Department of Artistic and Creative Work
E-mail: katya24-04@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Oleg Yanovsky,
Professor, Honored Artist of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Vice-Rector of Artistic and Creative Work,
Head of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department
E-mail: ol_yan@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

PAGES OF THE HISTORY OF THE INTERNATIONAL YOUNG PIANISTS COMPETITION

Annotation. *The article is devoted to the history of the now Open All-Russian International Competition for Young Pianists; then the authors describe in more detail the competition that took place in 2024; determine the further goals and objectives of the competition, as well as the prospects for its further development.*

Keywords: *competition; pianists; South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky; nominations; creativity; musical performance; piano ensemble; geography of the competition; laureates; diploma winners.*

Международный конкурс юных пианистов уже на протяжении пятнадцати лет является одним из наиболее масштабных и значимых не только для Челябинска и области, но и в масштабах всей страны, во многом определяющим вектор развития фортепианного исполнительского искусства.

Организатором и вдохновителем конкурса, впервые состоявшемся в 2009 году и носившего статус Открытого Всероссийского, стал заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Олег Павлович Яновский – бессменный председатель жюри всех конкурсов. Конкурс является ежегодным и проходит на базе ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

С самого начала существования конкурса были сформулированы основные задачи: выявление одаренных юных пианистов и создание дополнительных стимулов в их воспитании; сохранение и приумножение музыкально-педагогических традиций фортепианного исполнительства.

Участниками конкурса являются обучающиеся ДМШ и ДШИ, лицеев, гимназий, музыкальных училищ, училищ искусств и культуры, музыкальных колледжей. Первоначально конкурсная программа включала два направления: профессиональное и творческое. Участники различных возрастных категорий соревновались по двум направлениям: «Соло» и «Фортепианные ансамбли».

Через семь лет, в 2016 году, расширив границы, конкурс получает статус международного. В этот период времени в конкурсной программе появляются новые номинации, позволяющие продемонстрировать разные грани таланта как юным музыкантам, так и их преподавателям: в направлении «Фортепианные ансамбли» происходит разделение на две номинации «Ученик-ученик» и «Учитель-ученик»; для самых маленьких пианистов, до 7 лет (включительно), открывается новая возрастная группа, получившая название «Дебют».

В 2017 году конкурс получает поддержку Министерства культуры Челябинской области, в 2020 – становится рейтинговым конкурсом на территории области, а в 2021 г. входит в Национальный проект «Культура», тем самым еще больше укрепляя свои позиции на высоком профессиональном уровне организации и проведения мероприятия.

В 2024 году с 12 по 14 апреля на базе ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», **при поддержке Министерства культуры Челябинской области** состоялся очередной – XV Международный конкурс юных пианистов (фото 1).



Фото 1

Преподаватели кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского традиционно принимают активное участие в творческом состязании, ежегодно показывая отличные результаты. Можно отметить самых

активных, среди которых: Валеева Елена Михайловна, Дылькова Светлана Викторовна, Кулагина Наталья Ивановна, Неволина Светлана Петровна, Савченкова Галина Вячеславовна, Ситникова Юлия Владимировна, Эрдман Дарья Анатольевна. В этом году лауреатами и дипломантами конкурса стали 15 обучающихся кафедры.

Показательно, что каждый год существенно расширяется география конкурса. В творческом состязании приняли участие музыканты из различных городов и областей России, среди которых: г. Фурманов (Ивановская область); г. Прокопьевск (Кемеровская область-Кузбасс); с. Введенское (Курганская область); г. Новосибирск; г. Одинцово, п. Лесные Поляны, г.о. Пушкинский (Московская область); Верхний Тагил (Свердловская область); г. Иркутск; г. Гай (Оренбургская область); г. Мурманск и г. Александровск (Мурманская область); г. Циолковский (Амурская область); станица Вознесенская (Краснодарский край); г. Калининград; г. Санкт-Петербурга; г. Рязань; г. Ноябрьск (Ямало-Ненецкий автономный округ); г. Саратов и р.п. Сенной (Саратовская область).

Широко представлен Челябинск и Челябинская область: гг. Коркино, Чебаркуль, Магнитогорск, Троицк, Миасс, Озерск, Златоуст, Катав-Ивановск, Усть-Катав, Сатка, Снежинск, Еманжелинск, Миньяр, Нязепетровск, Копейск, а также с. Еманжелинка, п. Зауральский, с. Агаповка, п. Красногорский, п. Увельский.

Впервые в конкурсе приняли участие пианисты из г. Циолковский (Амурская область); п.п. Козыревск и Оссорва (Камчатский край); г. Апатиты (Мурманская область); п. Преображение ЛМО (Приморский край); гг. Петровск и Южно-Сахалинск (Сахалинская область); с. Лаврентия (Чукотский АО); гг. Калининград, Рязань, Лесосибирск (Красноярский край) и Новороссийск (Краснодарский край). Традиционно выступали конкурсанты из Республики Башкортостан: г. Салавата, с. Месягутово, с. Бижбуляк, МР Балтачевский район, с. Верхние Киги, с. Кигинский.

Таким образом, в конкурсе приняли участие около 200 конкурсантов из 56 субъектов Российской Федерации.

Показателем высокого статуса мероприятия в международном масштабе является участие постоянных представителей из Республики Казахстан, причем впервые были участники из гг. г. Рудный и г. Кокшетау.

В соответствии с Положением о проведении Международного конкурса юных пианистов, решением жюри были присуждены следующие звания: Лауреат конкурса, Дипломант конкурса и Диплом за исполнение отдельных произведений. В этом году не была присуждена высшая награда конкурса – звание лауреата Гран-при. Итогами конкурса стали следующие результаты.

I. Направление «Фортепиано соло»

1. Номинация «Дебют соло». Выступили 10 участников.

Лауреат I степени – не присужден.

Лауреат II степени – 3 конкурсанта.

Лауреат III степени – 3 конкурсанта.

Звание «Дипломант» – 3 конкурсанта.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 конкурсант.

***2. Группа «А»* – 8–9 лет (включительно).** В номинациях «Профессиональная» и «Творческая» приняли участие 33 конкурсанта.

2.1. «Профессиональная» номинация – 11 участников.

Лауреат I степени – 1 конкурсант.

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – 5 конкурсантов.

Звание «Дипломант» – 3 конкурсанта.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 2 конкурсанта.

2.2. «Творческая» номинация – 22 участника.

Лауреат I степени – 2 конкурсанта.

Лауреат II степени – 1 конкурсант.

Лауреат III степени – 5 конкурсантов.

Звание «Дипломант» – 9 конкурсантов.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 5 конкурсантов.

3. Группа «Б» – 10–11 лет (включительно). В номинациях «Профессиональная» и «Творческая» приняли участие 39 конкурсантов.

3.1. «Профессиональная» номинация – 13 участников.

Лауреат I степени – 2 конкурсанта.

Лауреат II степени – 4 конкурсанта.

Лауреат III степени – 3 конкурсанта.

Звание «Дипломант» – 3 конкурсанта.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 конкурсант.

3.2. «Творческая» номинация – 26 участников.

Лауреат I степени – 3 конкурсанта.

Лауреат II степени – 2 конкурсанта.

Лауреат III степени – 12 конкурсантов.

Звание «Дипломант» – 8 конкурсантов.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 конкурсант.

4. Группа «В» – 12–13 лет (включительно). В номинациях «Профессиональная» и «Творческая» приняли участие 43 конкурсанта.

4.1. «Профессиональная» номинация – 12 участников.

Лауреат I степени – 5 конкурсантов.

Лауреат II степени – 1 конкурсант.

Лауреат III степени – 4 конкурсанта.

Звание «Дипломант» – 1 конкурсант.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 конкурсант.

4.2. «Творческая» номинация – 31 участник.

Лауреат I степени – 4 конкурсанта.

Лауреат II степени – 1 конкурсант.

Лауреат III степени – 12 конкурсантов.

Звание «Дипломант» – 11 конкурсантов.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 3 конкурсанта.

5. Группа «Г» – 14–15 лет (включительно). В номинациях «Профессиональная» и «Творческая» приняли участие 25 конкурсантов.

5.1. «Профессиональная» номинация – 7 участников.

Лауреат I степени – 1 конкурсант.

Лауреат II степени – 3 конкурсанта.

Лауреат III степени – 3 конкурсанта.

Звание «Дипломант» – не присужден.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

5.2. «Творческая» номинация – 18 участников.

Лауреат I степени – 2 конкурсанта.

Лауреат II степени – 2 конкурсанта.

Лауреат III степени – 9 конкурсантов.

Звание «Дипломант» – 1 конкурсант.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 4 конкурсанта.

6. Группа «Д» – 16–18 лет (включительно). В номинациях «Профессиональная» и «Творческая» приняли участие 10 конкурсантов.

6.1. «Профессиональная» номинация – 3 участника.

Лауреат I степени – 2 конкурсанта.

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – не присужден.

Звание «Дипломант» – 1 конкурсант.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

6.2. «Творческая» номинация – 7 участников.

Лауреат I степени – 1 конкурсант.

Лауреат II степени – 2 конкурсанта.

Лауреат III степени – 2 конкурсанта.

Звание «Дипломант» – 1 конкурсант.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 конкурсант.

II. Направление «Фортепианный ансамбль»

1. Номинация «Дебют Ансамбль» – представлена не была.

2. Номинация «Ученик-Ученик».

2.1. Группа «А» – 3 дуэта (6 конкурсантов).

Лауреат I степени – не присужден.

Лауреат II степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат III степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Звание «Дипломант» – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

2.2. Группа «Б» – 5 дуэтов (10 конкурсантов).

Лауреат I степени – не присужден.

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – 3 дуэта (6 конкурсантов).

Звание «Дипломант» – 2 дуэта (4 конкурсанта).

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

2.3. Группа «В» – 4 дуэта (8 конкурсантов).

Лауреат I степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Звание «Дипломант» – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – 1 дуэт (2 конкурсанта).

2.4. Группа «Г» – 5 дуэтов (10 конкурсантов).

Лауреат I степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – 2 дуэта (4 конкурсанта).

Звание «Дипломант» – 2 дуэта (4 конкурсанта).

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

2.5. Группа «Д» – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат I степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат II степени – не присужден.

Лауреат III степени – не присужден.

Звание «Дипломант» – не присужден.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

3. Номинация «Учитель-Ученик» – 13 дуэтов (26 конкурсантов).

Лауреат I степени – не присужден.

Лауреат II степени – 3 дуэта (6 конкурсантов).

Лауреат III степени – 5 дуэтов (10 конкурсантов).

Звание «Дипломант» – 4 дуэта (8 конкурсантов).

Диплом за исполнение произведений – 1 дуэт (2 конкурсанта).

4. Номинация «Ансамбль преподавателей» – 2 дуэта (4 конкурсанта).

Лауреат I степени – не присужден.

Лауреат II степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Лауреат III степени – 1 дуэт (2 конкурсанта).

Звание «Дипломант» – не присужден.

Диплом «За лучшее исполнение произведения» – не присужден.

Конкурс привлек достаточно большое количество участников, продемонстрировав стабильный качественный рост сольной и ансамблевой исполнительской культуры. Многими руководителями были учтены ошибки выступлений в предыдущих конкурсах – репертуар в различных возрастных группах и номинациях становится более ярким и разнообразным. Тем не менее, еще встречаются проблемы с подбором репертуара у некоторых преподавателей, присутствует занижение или завышение программы.

Также можно отменить следующие моменты: возросший профессиональный уровень многих конкурсантов номинации «Творческая» по сольному и ансамблевому направлениям вполне достоин перехода в номинацию «Профессиональная». В ансамблевом направлении, к сожалению, произошел некоторый количественный спад участников. Например, не было конкурсантов в номинации «Дебют», а в группе «Д» принимал участие лишь один фортепианный дуэт. Желательно, чтобы все возрастные группы были наполнены, что, несомненно, повысит качественный уровень конкурса; хотелось бы, чтобы преподаватели активнее участвовали в номинации «Ансамбль преподавателей».

В заключение хочется отметить, что за свой пятнадцатилетний путь конкурс обрел значительный авторитет в фортепианном исполнительстве и рассматривается молодыми пианистами как высочайшая оценка их исполнительского мастерства. В процессе развития конкурса организаторы стараются учитывать пожелания и конкурсантов, и их преподавателей. Так, по многочисленным просьбам участников, в следующем конкурсном году предполагается открытие еще одной возрастной группы – 18–19 лет (включительно) по обоим направлениям: «Фортепиано соло» и «Фортепианный ансамбль».

Следующий – XVI Международный конкурс юных пианистов состоится в апреле 2025 года.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Безгинова Ирина Вячеславна, кандидат культурологии, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Белобородова Екатерина Валерьевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заместитель директора по музыкальному искусству Специальной детской школы искусств (Россия, г. Челябинск).

Волчков Михаил Владимирович, УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирант, обучающийся по специальности 17.00.09 Теория и история искусств (Республика Беларусь, г. Минск).

Досанова Камила Каировна, кандидат педагогических наук, доцент; РГУ «Казахский национальный университет искусств», профессор кафедры музыковедения и композиции (Республика Казахстан, г. Астана).

Зайкова Юлия Афанасьевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

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

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

Никулина Елена Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Петунина Ольга Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

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).

Серикова Елена Николаевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Ситникова Юлия Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», старший преподаватель кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства, заведующий учебно-методическим отделом (Россия, г. Челябинск).

Слуева Ольга Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов, заведующий отделом художественно-творческой работы (Россия, г. Челябинск).

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

Трифонова Галина Семеновна, кандидат исторических наук, доцент, член Союза художников России, Член Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков «Ассоциация искусствоведов»; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Туева Екатерина Дмитриевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры фортепиано, специалист отдела художественно-творческой работы (Россия, г. Челябинск).

Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения; Государственная консерватория Узбекистана, профессор кафедры академического пения и оперной подготовки (Республика Узбекистан, г. Ташкент).

Ферапонтов Виталий Евгеньевич, доцент, Заслуженный работник культуры РФ; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры оркестровых струнных инструментов (Россия, г. Челябинск).

Яновский Олег Павлович, профессор, Заслуженный артист РФ; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по художественно-творческой работе, заведующий кафедрой специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства (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