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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 3 (41)
декабрь 2024

12+

Челябинск
2024

**ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (41)
декабрь 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 25.11.2024 г.
Дата выхода в свет 02.12.2024 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 55.
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

Безгинова Ирина Вячеславна
«ВЕЧНЫЙ МОТИВ» ПУТЕШЕСТВИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ОПЕРА-БЫЛИНА «САДКО» 6

Лапикус Анатолий Федорович
Георгиева Мария Сергеевна
ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КОНТЕКСТЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ 13

Мещерякова Наталья Ивановна
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРАХ КОМПОЗИТОРОВ XX – XXI ВЕКОВ 22

Островская Галина Ивановна
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И СПЕЦИФИКА ЕГО ПРЕТВОРЕНИЯ В СОНАТЕ ОР. 33 Ш. АЛЬКАНА 29

Полосмак Анна Олеговна
Бай Сюэинь
ИСКУССТВО ИГРЫ НА КИТАЙСКОЙ ПИПЕ: К ВОПРОСУ АКАДЕМИЗАЦИИ И РАЦИОНАЛИЗАЦИИ ТРАДИЦИИ 38

Сказкина Лилия Борисовна
О ВАЖНОСТИ РОЛИ АККОМПАНЕМЕНТА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ ИЗ ЦИКЛА «ПРОЩАНИЕ С ПЕТЕРБУРГОМ» М.И. ГЛИНКИ 44

Степанова Наталья Викторовна
АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 50

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Домашова Инна Андреевна
К ВОПРОСУ О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ 56

Секретова Лариса Адольфовна
ЧАРЛЬЗ АЙВЗ КАК ЗЕРКАЛО АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ 60

Соколовская Елизавета Вячеславовна
МОДИФИКАЦИЯ ЗВУКОВОГО КОДА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ 66

Сукиасян Ольга Ашотовна
Вартаньян Эгнара Гайковна
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ 72

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Ивлев Никита Николаевич
ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ КАПЕЛЛЫ МАЛЬЧИКОВ И ЮНОШЕЙ «СОЗВУЧИЕ» В 2023–2024 ГГ. 78

Кочетова Ольга Владимировна
КОЛЛЕКТИВЫ ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ В XVIII ВСЕРОССИЙСКОМ ХОРОВОМ ФОРУМЕ СТУДЕНЧЕСКИХ И АКАДЕМИЧЕСКИХ ХОРОВ «ВЕСНУШКА» 86

Трофимчук Татьяна Юрьевна
МАЛЕНЬКАЯ ЛЕТОПИСЬ КОНФЕРЕНЦИИ «ИССЛЕДОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСТВО» 92

Шибицкий Вячеслав Владимирович
Кашина Ирина Сергеевна
ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ИГРОВОГО ТВОРЧЕСТВА «ЧИЖИК»-2024 97

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 100

CONTENTS

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

Irina Bezginova
"ETERNAL MOTIVE" TRAVEL IN MUSICAL DRAMA N.A. RIMSKY-KORSAKOV:
OPERA-BYLINA "SADKO" 6

Anatoly Lapikus
Maria Georgieva
FEATURES OF PERFORMER'S PSYCHOLOGICAL QUALITIES IN THE CONTEXT
MUSIC ENSEMBLE 13

Natalia Meshcheryakova
FEMALE IMAGES IN OPERAS BY COMPOSERS OF THE XX–XXI CENTURIES 22

Galina Ostrovskaya
DRAMATURGICAL CONCEPT AND SPECIFICITY OF ITS IMPLEMENTATION
IN THE SONATA OP. 33 SH. ALKANA 29

Anna Polosmak
Bai Xueyin
THE CHINESE PIPA ART : TOWARDS A QUESTION OF ACADEMISATION
AND RATIONALISATION OF TRADITION 38

Liliya Skazkina
ON THE IMPORTANCE OF THE ROLE OF ACCOMPANIMENT BY THE EXAMPLE
OF ROMANCES FROM THE CYCLE "FAREWELL TO PETERSBURG" by M.I. GLINKI 44

Natalia Stepanova
THE RELEVANCE OF THE DEVELOPMENT OF CRITICAL THINKING IN THE STRUCTURE
OF THE MUSICAL PERFORMANCE ACTIVITIES 50

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Inna Domashova
ON THE QUESTION OF A CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL CULTURE: THEORETICAL ASPECT 56

Larisa Sekretova
CHARLES IVES IN THE MIRROR OF AMERICAN CULTURE 60

Elizaveta Sokolovskaya
MODIFICATION OF SOUND CODE IN TRADITIONAL CULTURE 66

Olga Sukiasyan
Egnara Vartanyan
THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE CERAMIC ART IN THE XX CENTURY 72

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Nikita Ivlev
CREATIVE ACHIEVEMENTS OF THE CHAPEL OF BOYS AND BOYS
«CONSONANCE» IN 2023–2024 78

Olga Kochetova
THE COLLECTIVES OF THE STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER
P.I. TCHAIKOVSKY TOOK PART IN THE XVIII ALL-RUSSIAN CHORAL FORUM
OF STUDENT AND ACADEMIC CHOIRS «FRECKLES» 86

Tatiana Trofimchuk
A SMALL CHRONICLE OF THE CONFERENCE «RESEARCH AS CREATIVITY» 92

Vyacheslav Shibitsky
Irina Kashina
ALL-RUSSIAN FESTIVAL-COMPETITION OF GAME CREATIVITY «CHIZHIK» -2024 97

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Безгинова, И.В. «Вечный мотив» путешествия в музыкальной драматургии Н.А. Римского-Корсакова: опера-былина «Садко» / И.В. Безгинова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 6–12.

УДК 782.1 : 82-293

Безгинова Ирина Вячеславна,
кандидат культурологии, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: 2372420@mail.ru
Россия, г. Челябинск

«ВЕЧНЫЙ МОТИВ» ПУТЕШЕСТВИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ОПЕРА-БЫЛИНА «САДКО»

Аннотация. *В статье рассматривается взаимосвязь оперы-былины «Садко» Н.А. Римского-Корсакова с одним из ключевых «вечных мотивов» мирового искусства – мотивом путешествия героя. Автор применяет концепцию «тысячеликого героя» к драматургической структуре и содержанию произведения.*

Ключевые слова: *музыкальный театр; оперная драматургия; «путешествие героя»; Н.А. Римский-Корсаков; Садко.*

Irina Bezginova,
Ph.D. in Culturology, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,
Associate Professor of Social-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines Department
E-mail: 2372420@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

«ETERNAL MOTIVE» OF TRAVEL IN MUSICAL DRAMATURGY N.A. RIMSKY-KORSAKOV: OPERA-EPIC «SADKO»

Annotation. *The article examines the relationship of the epic opera «Sadko» by N.A. Rimsky-Korsakov with one of the key «eternal motifs» of world art – the motif of «The Hero's Journey». The author applies the concept of the «"thousand-faced" Hero» to the dramatic structure and content of the composition.*

Keywords: *musical theatre; opera dramaturgy; «The Hero's Journey»; N.A. Rimsky-Korsakov; Sadko.*

В отечественном музыкознании бытует традиция рассматривать русскую оперную классику с позиций исключительности и самобытности. Драматургические идеи, проблематика и образный строй национальной оперы, как правило, исследуются применительно к самосознанию русской культуры и личности, на основе локальных архетипов русского мышления и восприятия. Примером могут служить монографии и статьи А.В. Парина, вычленяющего в содержании опер А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и др. образы «своего» и «чужого» по отношению к ценностям архаической Руси и «европейской» России [4]. В ряде исследований 2010-х – 2020-х парадигмы национального музыкального театра позиционируются во всемирно-историческом контексте. Однако речь в них идёт, скорее, об историософских параллелях, возникающих на уровне духовно-символических аналогий. Оценка событий и образов с религиозно-философской точки зрения, во взаимосвязи с библейской концепцией времени, судьбы, промысла, мистериальности отражена в замечательных работах Л.А. Серебряковой и А.Л. Макаровой [7; 3]. В то же время нельзя не признать: в современном искусствознании практически отсутствуют попытки выявить более широкие архетипические контексты русской оперы, открыв тем самым новые горизонты её понимания в мировой художественной традиции, в диалоге с универсальными темами и мотивами искусства.

Говоря о подобных универсалиях литературы, театра, кинематографа, живописи и музыки с «начала времён» и до наших дней следует выделить так называемые «вечные мотивы» мирового искусства, определяющие содержание, символику и структуру сотен произведений разных народов и культур. Среди них можно отметить несколько наиболее значимых, повлиявших и на музыкальную драматургию России. Так, на оперной сцене особую роль приобрел вечный мотив путешествия героя, просвечивающий сквозь эпические образы опер Н.А. Римского-Корсакова.

Осмысление путешествия героя как мотива мирового искусства связано с именем антрополога и сравнительного психолога Джозефа Кэмпбелла. В 1949 году было опубликовано его исследование «Тысячеликий герой», посвященное универсальному мотиву жизни как путешествия, приключения и трансформации и мгновенно ставшее бестселлером в среде творческой интеллигенции [2]. В нем на обширнейшем материале мифологии, этнографии, эпоса и литературы были изучена и обобщена *драматургическая модель* «путешествия героя», которая проявляется впоследствии в сотнях различных художественных текстов. Поразительную живучесть мотива в истории искусства Кэмпбелл объяснял его укоренённостью в коллективном бессознательном человечества, стремящегося к переживанию личного приключения (путешествия) ради преображения своей жизни.

Описывая архетип путешествия героя, Кэмпбелл выстроил драматургическую модель, которая служит базовой схемой произведения. В ней выделяются несколько содержательных блоков, описывающих важнейшие события и приключения жизни-путешествия [приводится по: 1, с. 57].

1. **Исход**. Начало путешествия, которое содержит экспозицию героя и побудительный мотив и завязку действия:

– мир повседневности;

– зов к странствиям;

– отвержение зова;

– сверхъестественное покровительство;

– преодоление порога (во чреве кита).

2. **Инициация**. Развитие действия, включающее описание испытаний и

преодолений героя, а также обретение знаний и опыта:

– путь испытаний**;**
– встреча с Богиней;
– женщина как искусительница;
– примирение с отцом;
– апофеоз;
– вознаграждение в конце пути.

3. **Возвращение и возрождение**. Окончание путешествия, развязка действия, символический финал истории:

– отказ от возвращения;
– волшебное бегство;
– спасение извне;
– преодоление порога;
– возвращение;
– возвращение с эликсиром.

Полная схема путешествия, приведенная выше, могла варьироваться в зависимости от характера текста. Однако её общие принципы оказались настолько действенны и актуальны, что в 1960–1970-е годы благодаря Кэмпбеллу архетип путешествия героя пережил второе рождение в современной драматургии и прозе. Особую роль он приобрёл в голливудской киноиндустрии (фильмы Дж. Лукаса, Дж. Миллера, С. Спилберга, Дж. Бурмена и др.) [см.: 1].

Возвращаясь к русскому оперному театру, следует отметить, что здесь «путешествие героя» нашло яркое преломление в эпических жанрах и сюжетах, восходящих к фольклору, легендарным, мифологическим и сказочным мотивам. Процесс погружения в национальную «старину» приобрёл всеобъемлющий характер ко второй половине XIX века. Однако ключевой фигурой оперной эпики в России по праву стал Николай Андреевич Римский-Корсаков, выдающийся мастер национального эпоса во всём его разнообразии, создатель своеобразного легендариума, охватывающего русский миф от праславянской архаики до апокалиптических провиденций.

Обращаясь к эпическим полотнам Римского-Корсакова, нетрудно заметить, что их драматургическая основа довольно часто восходит к модели «путешествия героя». При этом речь идёт как о «сказочных» операх («Сказка о царе Салтане», «Снегурочка»), так и о крупномасштабных мистериально-символических («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»). В то же время одно произведение композитора воспринимается образцовой версией «истории героя». Это – опера-былина «Садко».

Опера, активно создававшаяся в 1895–1897 годах, обдумывалась на протяжении нескольких десятилетий и объединила широкий круг фольклорных источников, восходящих к новгородской былине «Садко богатый гость» [6, с. 180–188]. По указанию самого композитора, «Многие речи, а также описанье декораций и сценических подробностей, упомянутые в партитуре, заимствованы из различных былин, песен, заговоров, причитаний. Былина о Волхве Всеславиче и песня о Соловье Будимировиче взяты прямо из народного эпоса, лишь с надлежащими сокращениями и изменениями» [5, с. 2]. Былинность как содержательное качество и свойство произведения обусловило прямую взаимосвязь либретто и драматургии оперы в схеме «путешествующего героя».

Весьма характерно, что сам источник либретто – новгородская былина о гусляре и «торговом госте» Садко – представляет собой соединение нескольких былинных историй. По замечанию Ф.М. Селиванова, она «состоит из трёх относительно самостоятельных сюжетов: «Садко-гусляр получает богатство», «Спор Садка с новгородцами», «Садко в подводном царстве» [6, с. 67]. Эти истории бытовали в виде отдельных былин и были «встроены» в единое повествование только с течением времени. Таким образом, даже на уровне фольклорного первоисточника рассказ о Садко создаётся путём нанизывания на единый стержень самостоятельных эпизодов действия. В результате возникает цикл

жизненных «странствий» новгородского гусляра, который после раздора с купцами и благодаря помощи морского царя отправляется искать торговую славу, обретает богатство и признание, переживает испытания (в том числе путешествие в подводное царство) и возвращается в родной Новгород.

В либретто оперы принцип эпической цикличности получил ещё более завершенную форму. Несмотря на то, что в создании либретто поучаствовал довольно обширный круг людей (помимо самого композитора и В.И Бельского разработкой плана оперы занимались также В.В. Стасов, Н.М. Штруп и В.В. Ястребцев), оно получило законченно эпический характер. Подобно жанру эпической поэмы, опера трансформировалась в эпопею, состоящую из отдельных эпизодов с самостоятельным значением (аналог песен в эпопее), но включённых в непрерывное повествование. Именно поэтому либретто распалось на *картины*, а не на действия. Это позволило Римскому-Корсакову указать на своеобразие жанра произведения (опера-былина). При этом при ближайшем рассмотрении плана оперы становится очевидным, что смена картин почти буквально соответствует модели «путешествия героя».

Обратимся к драматургической схеме оперы.

В структуре либретто чётко читаются важнейшие этапы путешествия Садко, сопряжённые с достижением главной цели героя: «погулять бы в странах неслыханных, насмотреться б чудес невиданных», принести славу «Новугороду по всей земле».

Исход. Началу путешествия, с которым связаны экспозиция героя, завязка и основной конфликт на уровне прямого действия, соответствуют *первая* и *вторая картины*.

Картина 1. Мир повседневности – зов к странствиям – отвержение зова.

Воплощением обыденного мира в опере становится братчина новгородских купцов, пирующих во славу своего богатства. Именно «гости торговые» олицетворяют для Садко привычный круг повседневности и обстоятельств, за пределы которого пытается выйти герой.

В ответном слове купцам Садко обнаруживает зов странствий:

«Кабы была у меня золота казна,
Кабы была дружинушка хоробрая,
Я не сидел бы сиднем в Новегороде,
Не стал бы жить по старине, по пошлине,
Не пировал бы день и ночь, не бражничал,
А на злату казну свою повыкупил
Я б все товары ваши новгородские,
Я снарядил бы тридцать и един корабль,
Товары красные я б понагруживал. <…>
Поплыл я б по Ильмень-озеру,
Проволок корабли я бы волоком,
И прошёл по великим рекам
Я б ко синему морю далёкому.
Пробегали б мои бусы корабли,
Объезжали б моря, моря синие.
Погулял бы в странах я неслыханных,
Насмотрелся б чудес я невиданных.
Накупил бы я там скатна жемчуга,
Самоцветных камней, дорогой камки.
На бессчётну казну в Новегороде
Понастроил бы я церквей божиих. <…>
По далёким морям, по раздолью земли
Пронеслася бы слава Новгорода!
А и вы бы тогда, гости знатные,
За то во пояс мне поклонилися»

[5, с. 44–50].

Финалом картины является отвержение зова: уязвлённый и обиженный купцами, Садко отказывается от своей мечты, решая покинуть мир людей: «Отныне стану Ильмень-озеру / Да речкам светлым песни складывать, / Да заповедны думы сказывать» [5, с. 57].

Картина 2. Сверхъестественное покровительство.

В отличие от первоисточника (новгородской былины), либреттисты вводят в канву действия героиню, одновре-

менно объединяющую в себе образы богини, искусительницы и покровительницы. Все они воплощены в прекрасной царевне Волхове, дочери морского царя. Волхова, «полонённая» чудными песнями Садко, становится его опорой в достижении мечты. Её дары (три рыбки – перья золотые) и помощь побуждают героя к началу путешествия.

Инициация. Эпизоду, характеризующему испытания и преодоления героя, обретение знаний и опыта, соответствуют *третья и четвертая картины.*

Картина 3. Семейно-бытовое противостояние Садко и Любавы.

Картина 4. Ключевой эпизод картины – своеобразное «пари» новгородских купцов и Садко о «велик заклад» (все лавки и товары новгородские против «буйной» головы гусляра), исход которого решит судьбу путешествия в дальние заморские страны. Показательно, что разрешение этого противостояния отражает содержание таких этапов архетипической схемы путешествия, как «примирение с отцом – апофеоз – вознаграждение». Здесь в роли отца можно воспринимать новгородское купечество, олицетворяющее «батюшку» Новгород, «чадом» которого осознаёт себя сам Садко. Подлинным апофезом для героя становится чудесный улов рыб-«золото перо» и превращение «снетков малыих» в слитки золота. Таким образом, Садко вознаграждён Волховой за все гонения и испытания и может отправиться в странствия.

Возвращение и возрождение. Окончание путешествия, развязка действия и символический финал истории отражены в *пятой, шестой и седьмой картинах.*

Картины 5–6. В них представлен архетипический мотив «отказ от возвращения». Именно в этом драматургическом эпизоде Садко попадает в подводное царство, в качестве «данника» предстаёт перед царём морским и Волховой, подтверждает ей сердечную верность, играет с ней «весёлую свадебку».

Замечательно, что в точке кульминации возникает образ, воплощающий для Садко избавление от мóрока волшебных чар прекрасной дочери морского царя (мотив спасения извне). В опере это – Видение, неведомый старчище в облике калики перехожего, прерывающего буйство подводного пира. С появлением старчища связаны «волшебное бегство» и «преодоление порога», находящиеся на стыке шестой седьмой картин.

Картина 7. Возвращение с эликсиром.

Развязкой действия и истории путешествия Садко является финальная картина, в которой отображено не только физическое возвращение героя в обыденный мир, переход из мира фантастики, сказки (подводное царство) в реальный мир (Новгород), но и *возвращение со знанием*. Архетип эликсира, добываемого героем и заключающего в себе идею желанной награды и источника «спасения», здесь трансформируется в образ открывшегося знания. Итог путешествия – не только сами странствия, но и обретение опыта. Об этом символическом итоге слушатель узнаёт из заключительного хора, в котором поётся «слава» новгородской земле и Волхове-реке, дающей новгородцам свободный путь к другим пределам мира. Главная драгоценность новгородцев – свободный путь в мир по водам Волховы и сам Новгород, родная земля.

В целом в драматургии оперы обнаруживаются все важнейшие звенья «путешествия героя», сближающие историю Садко, русского «Одиссея», со множеством других.

В завершение следует остановиться на вопросе о специфике эпического решения конфликта в опере. На первый взгляд кажется, что в роли антагонистов Садко на уровне прямого действия вы-

ступают новгородские «торговые гости» (картины первая и четвёртая). Однако изучив драматургию произведения, можно убедиться, что логика событий подчинена совершенно другой модели взаимодействий. Опера построена как *путешествие Судьбы* (Промысла) и, тем самым, восходит к архаическим схемам отношений между безличной силой, движущей миром, и человеком (героем). С этой точки зрения, персонажи, противопоставленные Садко, играют роль орудий Промысла и задают динамику и направленность действия:

– картина 1 – гости торговые;

– картина 2 – Волхова;

– картина 3 – Любава;

– картина 4 – гости торговые, гости заморские (варяжский, индийский, веденецкий);

– картина 5 – царь морской;

– картина 6 – царь морской, видение (старчище);

– картина 7 – Волхова, Любава, новгородцы.

В истории самого Садко появление этих персонажей знаменует стадии путешествия героя:

– картина 1 – замысел о странствиях, отвержение зова;

– картина 2 – надежда, решение о принятии зова;

– картина 3 – отвержение повседневного мира;

– картина 4 – испытания, определение цели путешествия;

– картина 5 – вызов Судьбе, противостояние Промыслу;

– картина 6 – оглашение воли Промысла (утверждение Судьбы);

– картина 7 – завершение путешествия, обретение истинной награды.

Приведённый анализ драматургии оперы-былины «Садко» свидетельствует, что универсальные архетипы органично вписываются в структуру национальной мифологии и, сочетаясь с самобытностью русской образности, выявляют в ней вечное, общечеловеческое. Безусловно, именно в этом коренится неподдельный интерес и восхищение мировой аудитории к шедеврам русского оперного легендариума.

Литература:

1. Воглер, К. Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино / К. Воглер ; пер. с англ. – 3-е изд. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2023. – 608 с. – (Серия «Сценарное и писательское мастерство»). – Текст : непосредственный.

2. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – Санкт-Петербург : Питер, 2022. – 544 с., ил. – (Серия «#экопокет»). – Текст : непосредственный.

3. Макарова, А.Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Макарова Антонина Леонидовна ; Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2017. – 28 с. – Текст : непосредственный.

4. Парин, А.В. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы / А.В. Парин. – Москва : Аграф, 1999. – 464 с. – Текст : непосредственный.

5. Римский-Корсаков, Н.А. Садко: опера-былина : клавир / Н.А. Римский-Корсаков. – Ленинград : Музыка, 1975. – 427 с. – Текст : непосредственный.

6. Селиванов, Ф.М. Русский эпос : учебное пособие / Ф.М. Селиванов. – Москва : Высшая школа, 1988. – 207 с. – Текст : непосредственный.

7. Серебрякова, Л.А. В поисках обретаемого времени. Русская музыка в движении времени / Л.А. Серебрякова. – Москва : Аграф, 2017. – 560 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Vogler, K. Puteshestvie pisatelya: mifologicheskie struktury v literature i kino / K. Vogler ; per. s angl. – 3-e izd. – Moskva : Al'pina non-fikshn, 2023. – 608 s. – (Seriya «Stsenarnoe i pisatel'skoe masterstvo»). – Tekst : neposredstvennyy.

2. Kempbell, Dzh. Tysyachelikiy geroy / Dzh. Kempbell. – Sankt-Peterburg : Piter, 2022. – 544 s., il. – (Seriya «#ekopoket»). – Tekst : neposredstvennyy.

3. Makarova, A.L. Misterial'nye proobrazy v opernom tvorchestve P.I. Chaykovskogo : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Makarova Antonina Leonidovna ; Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorg-skogo. – Ekaterinburg, 2017. – 28 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Parin, A.V. Khozhdenie v nevidimyy grad: paradigmy russkoy klassicheskoy ope-ry / A.V. Parin. – Moskva : Agraf, 1999. – 464 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Rimskiy-Korsakov, N.A. Sadko: opera-bylina : klavir / N.A. Rimskiy-Korsakov. – Leningrad : Muzyka, 1975. – 427 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Selivanov, F.M. Russkiy epos : uchebnoe posobie / F.M. Selivanov. – Moskva : Vysshaya shkola, 1988. – 207 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Serebryakova, L.A. V poiskakh obretaemogo vremeni. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni / L.A. Serebryakova. – Moskva : Agraf, 2017. – 560 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Лапикус, А.Ф. Особенности психологических качеств исполнителей в контексте ансамблевого музицирования / А.Ф. Лапикус, М.С. Георгиева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 13–21.

УДК 78.06

Лапикус Анатолий Федорович,
профессор, Народный артист Республики Молдова;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
заведующий кафедрой фортепиано
E-mail: mozart_626@mail.ru
Республика Молдова, г. Кишинев
Георгиева Мария Сергеевна,
доктор искусств;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
концертмейстер кафедры академического вокала;
Школа искусств имени Валерия Полякова,
преподаватель по классу специального фортепиано
E-mail: nika2verter@gmail.com
Республика Молдова, г. Кишинев

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В КОНТЕКСТЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Аннотация. *Обучение в классе камерного ансамбля высших учебных заведений музыкального профиля представляет собой чрезвычайно сложный и многогранный процесс. Обилие высокохудожественного репертуара, возможность самообучения студентов, необходимость тесного профессионального и личностного контакта студентов-пианистов между собой и со студентами других специальностей – все это определяет особую роль в становлении профессионального музыканта. Цель настоящей статьи – разъяснить базовые понятия, касающиеся психологии ансамблевого исполнительства, дать читателям материал для размышления, способный помочь им проанализировать собственный опыт, ощущения и эмоции, а также оптимизировать процесс совместного музицирования и избежать типичных ошибок, свойственных начинающим музыкантам-ансамблистам.*

Ключевые слова: *ансамблевое музицирование; камерный ансамбль; интерпретация; психология; совместимость.*

Anatoly Lapikus,
Professor, National Artist of the Republic of Moldova;
Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
Chief of the Piano Department
E-mail: mozart_626@mail.ru
Republic of Moldova, Chisinau

Maria Georgieva,
Doctor of Arts,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
Concertmaster of the Academic Vocal Department;
Valery Polyakov Art School,
Special Piano Teacher
E-mail: nika2verter@gmail.com
Republic of Moldova, Chisinau

FEATURES OF PERFORMER'S PSYCHOLOGICAL QUALITIES IN THE CONTEXT MUSIC ENSEMBLE

Annotation. *Studying in the classroom of a chamber ensemble of musical high educational institutions is an extremely complex and multifaceted process. The abundance of highly artistic repertoire, the possibility of self-study students, the need for close professional and personal contact students with each other and with students other specialties – all this determines a special role in the formation of a professional musician. The purpose of this article is to clarify the basic concepts related to the psychology of ensemble performance, to give readers material for reflection that can help them analyze their own experiences, feelings and emotions, as well as optimize the process of playing music together and avoid common mistakes of novice musicians-ensembles.*

Keywords: *ensemble music; chamber ensemble; interpretation; psychology; compatibility.*

Процесс музицирования в профессиональной культуре европейской традиции осуществляется двумя основными способами. Первый представляет собой сольное выступление исполнителя (без партнера и аккомпанемента). Такой тип исполнения культивируется в достаточно ограниченных сферах музицирования, к которым относятся исполнительская деятельность пианистов, органистов, баянистов, аккордеонистов и др., а в некоторых случаях – музыкантов, играющих на других инструментах (например, при исполнении произведений для струнных или духовых инструментов соло). Симфоническая же, оперная, камерно-инструментальная музыка требуют для своего воплощения творческого объединения музыкантов разных специальностей. Именно поэтому умение играть с одним или несколькими партнерами является важной стороной профессионализма исполнителей.

Обучение в классе камерного ансамбля высших учебных заведений музыкального профиля представляет собой чрезвычайно сложный и многогранный процесс. По словам А. Бородина, занятия в классе камерного ансамбля являются «одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания» [3, с. 106]. Камерное исполнительство предъявляет к участникам процесса музицирования высокие требования. Б. Асафьев отмечал, что «культура камерности требует от исполнителя превосходства интеллекта и строгой осмысленности, чтобы тем самым переводить музыку на высшие ступени познания, в область внечувственного, разумного содержания» [1, с. 220]. Обилие высокохудожественного репертуара, возможность самообучения студентов, необходимость тесного профессионального и личностного контакта студентов-пианистов между собой и со студентами других специальностей – все это определяет особую роль в становлении профессионального музыканта.

Известно, что термин «ансамбль» имеет множество значений. Согласно определению, данному в музыкальной энциклопедии, ансамбль (от франц.

ensemble – вместе) – «группа исполнителей, выступающих совместно. К ансамблям относят главным образом немногочислисленные составы, в которых каждую партию исполняет один музыкант (так называемые камерные ансамбли: дуэт, трио, квартет, квинтет и др.). Существуют установившиеся инструментальные составы: фортепианный дуэт, струнный квартет, квинтет духовых инструментов и др.» [8, с. 170].

Другое значение этого термина соответствует понятию «ансамблевого исполнения». В свою очередь искусство ансамблевого исполнения «основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приёмы с индивидуальностью, стилем, приёмами исполнения партнёров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом» [8, с. 170]. Третье значение термина соответствует «музыкальному произведению для ансамбля исполнителей. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет» [8, с. 170–171].

Прежде всего, ансамблевое музицирование отличается от сольного исполнения вкладом каждого участника: общий план, а также мельчайшие и разнообразные детали интерпретации суть результат раздумий, творческой фантазии, технических возможностей не одного, а всех участников ансамбля. Таким образом, целостная концепция реализуется объединенными усилиями исполнителей. «Процесс созревания художественного замысла, процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист воспроизводит звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист – только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым только в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля», – утверждает А. Готлиб в книге «Основы ансамблевой техники» [5, с. 4].

Созидательная атмосфера камерного музицирования остро зависит от наличия у музыкантов особых свойств личности. Помимо профессиональных навыков (музыкальность, техника исполнения, метроритмическое чувство и др.), исполнители-ансамблисты должны обладать субъективными качествами психологического характера. Обратимся к более подробному их рассмотрению. Пытаясь определить специфические характеристики, которыми должен обладать исполнитель-ансамблист, уместно упомянуть сравнение, которое приводит А. Готлиб, разъясняя отличие талантливого рассказчика от талантливого собеседника: «для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно искусство слушать. При совместном музыкальном исполнении равно необходимо и умение увлечь партнера своим замыслом, передать ему свое виденье музыкальных образов, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний, и умение увлечься замыслом партнера, понять его пожелания, заинтересоваться и принять их, почувствовать своим – вжиться в них» [5, с. 5]. Как утверждает музыкант, если «предпосылками умения увлечь являются сила дарования музыканта, яркость замысла, рельефность показа, педагогические способности, то умение увлечься зависит от сходства индивидуальностей, общности их воспитания, широты музыкального кругозора и, еще в большей степени, от эмоциональной отзывчивости, богатства воображения, гибкости исполнительского таланта, легко создающего несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи» [5, с. 6]. Таким образом, в процессе камерного исполнения непосредственно задействованы психологические свойства личности во всем их разнообразии. Именно они лежат в основе общения музыкантов друг с другом.

Взаимопонимание и согласие создают фундамент для создания единого плана интерпретации. В связи с этим А. Готлиб использовал два понятия: «исполнительское творческое переживание» и «творческое сопереживание исполнителей» [5, с. 6]. Опираясь на собственный опыт педагога, а также пианиста-ансамблиста, долгое время выступающего в составе фортепианного дуэта, музыкант свидетельствует о несхожести этих категорий: «При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие “исполнительское творческое переживание” трансформируется в родственное ему, но не тождественное понятие “творческое сопереживание исполнителей”. Естественное и яркое сопереживание возникает как результат непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения» [5, с. 6].

Как следует из предыдущего высказывания, слова «общение», «коммуникация» являются ключевыми в понимании интерпретации как коллективного феномена. Проанализируем определение общения, заимствованное из «Большого психологического словаря»: «Общение (англ. *communication*, *intercourse*, *interpersonal relationship*) – взаимодействие двух или более людей, состоящее в обмене между ними информацией познавательного и/или аффективно-оценочного характера. Обычно общение включено в практическое взаимодействие людей (совместный труд, учение, коллективная игра и т. п.), обеспечивает планирование, осуществление и контролирование их деятельности. Вместе с тем общение удовлетворяет особую потребность человека в контакте с другими людьми. Удовлетворение этой потребности, появившейся в процессе общественно-исторического развития людей, связано с возникновением чувства радости» [2, с. 308]. Термин «общение» использует и выдающийся русский режиссер и теоретик театра К. Станиславский, неоднократно подчеркивавший, что умение «общаться» с партнером является обязательным элементом актерского мастерства.

В практике ансамблевого исполнительства общение проявляет себя в таких качествах, как включённость в общий исполнительский процесс, основательное изучение не только собственной партии, но и партий своих партнёров по ансамблю. На основе знания партитуры, понимания роли, функций, выразительных возможностей каждого инструмента, сочетания фоновых и рельефных планов возникает понимание художественных интенций других музыкантов, а также особая чуткость к тому, как происходит процесс творческого взаимодействия. Сумма всех этих качеств и получила название «чувство ансамбля». Подобную мысль высказывала Е. Лукьянова в диссертации «Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля». Она отмечает, что в процессе исполнения музыкальных произведений «ансамблисты вступают в коммуникативные отношения средствами музыкального искусства не только с аудиторией, но и между собой. Таким образом, возрастание роли ансамблевого исполнительства в современном музыкальном искусстве повышает требования к коммуникативным качествам музыкантов» [9].

Камерный ансамбль – дисциплина, наиболее интенсивно развивающая навыки межличностного общения музыкантов, так как по своей природе данный предмет предполагает тесное личностное взаимодействие. В ансамбле коммуникация возможна лишь при условии ясного и согласованного понимания всеми его участниками разносторонних, многоуровневых связей отдельных партий, умения подчинить частность своего исполнения достижению общей цели. Вместе с тем согласование плана интерпретации еще не есть общение. Как таковое, непосредственное и действенное, общение возникает лишь в

процессе реализации этого плана. Причем, внешняя реакция на задуманные ранее *accelerando* и *crescendo* также не создают общения. Активное восприятие живого чувства, выраженного с помощью этих и других нюансов, ответ на него, совместное музыкальное переживание – вот в чем суть общения. Музыкант-ансамблист должен уметь воспринимать чувства и мысли партнера каждый раз по-своему, по-новому, допуская некоторые импровизационные отклонения от привычной нюансировки.

К. Станиславский верно подмечал, что совместная интерпретация «требует большого внимания, техники, артистической дисциплины» [12, с. 273]. А. Рубинштейн говорил о том, что у каждого музыканта в творческом арсенале есть два вида «оружия»: «аппарат воображения» и «аппарат воплощения». К сожалению, многие музыканты для достижения творческой цели занимаются совершенствованием лишь «аппарата воплощения», не понимая того, что «аппарат воображения» требует не менее скрупулезного ежедневного тренинга. Совершенно ясно, что в процессе ансамблевого музицирования особенно развиваются гибкость музыкального мышления, умение за доли секунды перейти из одного образного состояния в другое, что позволяет исполнителю моментально реагировать на любые творческие импульсы партнера, на любое его эмоционально-психологическое состояние.

Творческое переживание – процесс очень сложный. Каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему настроение пьесы, нюансировку отдельных фраз. Необходимость соотносить, координировать свое исполнение с игрой партнера может восприниматься как ограничение исполнительской свободы, однако это не так. В ансамбле музыкант сразу начинает ощущать, как возросли ресурсы, мощь общего звучания, насколько разнообразнее стало сонорное решение, и, соответственно, усилилась яркость впечатления, производимого игрой. Его охватывает радостное воодушевление, заставляющее забыть о самолюбивом желании быть единственным посредником между композитором и слушателем. Подлинный ансамбль, слитность которого естественна и органична, не создается подавлением индивидуальной свободы партнеров; он возникает лишь тогда, когда взаимные обязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы. Ансамблевая координация, направляя партнеров к единой цели, не стесняет действий каждого, а, напротив, убирает мóгущие возникнуть препятствия. Её задача – определить смысл действия и найти значение в общем музыкальном контексте. Ансамблевое музицирование должно способствовать созданию эффекта синергии.

Таким образом, специфика ансамблевой игры находится в непрерывной связи с психологическими факторами. В связи с процессом успешного формирования ряда профессионально-коммуникативных качеств у будущих исполнителей в классе камерного ансамбля Е. Лукьянова вычленяет несколько методов:

– комплексный текстологический анализ ансамблевой партитуры, позволяющий участникам ансамбля проникнуть в художественную суть исполняемых произведений и создать на этой основе единый план интерпретации, ориентированный на слушателей;

– синхронизация исполнения, вырабатывающая у ансамблистов единство представлений о временной организации музыкальных произведений и корректирующая метро-ритмическую, темповую и артикуляционную стороны ансамблевого взаимодействия;

– музыкальный «диалог», способствующий оптимизации ансамблевого исполнения и диалогического общения исполнителей в плане установления соответствия композиторскому замыслу и до-

стижения эмоционального контакта со слушательской аудиторией;

– моделирование сценической ситуации, вырабатывающее у музыкантов механизмы психологической защиты от негативных последствий эстрадного волнения, препятствующих полноценному художественному общению с публикой [9].

Чтобы четче представить особенности психологической структуры ансамбля, интересно сравнить его с исполнительским коллективом, основывающемся на иных принципах внутренней психологической организации, а именно – с оркестром. В свою очередь, оркестр – это исполнительский коллектив, состоящий из множества индивидуальностей. С психологической точки зрения, он строится на сложных, многообразных и тончайших взаимосвязях творческих личностей. Это и взаимоотношения музыкантов внутри отдельной оркестровой группы, и координация между собой разных групп, и отношения солистов со всем оркестром, а также взаимодействие всего оркестрового состава с дирижером. В процессе исполнения дирижерская (индивидуальная) воля взаимодействует с коллективной творческой инициативой музыкантов-исполнителей. В случае появления солиста это соотношение меняется. При этом существование творческого контакта, степень его эмоциональной наполненности, восприятие индивидуальности коллективом (например, дирижера – музыкантами оркестра), а также обратная связь в большой мере определяют профессиональные качества и целостность того или иного оркестра.

Иная психологическая структура лежит в основе ансамбля, который представляет собой сочетание двух или нескольких индивидуальностей. Такая комбинация, с одной стороны, дает возможность раскрыться индивидуальности каждого артиста, а с другой – создает нечто качественно новое в процессе исполнения: совместный творческий акт, именуемый ансамблевой игрой. Помимо исключительно музыкальных факторов, каждому творческому коллективу, связанному с определенным составом инструменталистов (фортепианный дуэт, струнный квартет, фортепианное трио – скрипка, виолончель, фортепиано – и др.), присуща собственная психологическая структура, т. е. психологические закономерности, пренебрежение которыми может привести к нарушению и даже искажению исполнительской концепции. Игнорирование этих принципов способно разрушить сам акт интерпретации.

В связи с этим необходимо вспомнить о деятельности Персимфанса, созданного в 1922 году по инициативе Л. Цейтлина – замечательного музыканта, одного из основоположников советской скрипичной школы. Художественное кредо Персимфанса было сформулировано следующим образом: «Принцип игры без дирижера, основанный на коллективном творчестве, является революционным шагом в музыке и глубоко созвучен эпохе» [13, с. 358]. Но творческие идеи Персимфанса не утвердились в профессиональной практике как надуманные, навеянные упрощенным, вульгаризированным подходом к творческому процессу. Однако нежизнеспособность Персимфанса можно объяснить не только творческими установками, изжившими себя к началу 30-х годов XX века, но и тем, что закономерности психологического характера, присущие жанру инструментального ансамбля, были механически перенесены на оркестр, требующий иной внутренней организации – как музыкальной, так и психологической.

Исходя из понимания ансамблевого жанра как сочетания творческих индивидуальностей, остановимся на особенностях музыкального восприятия участников ансамбля. Постоянное творческое внимание к своим партерам необыкновенно развивает обостренное чувство ансамбля – своеобразное ощущение, в котором органично сочетается способность улавливать и воспринимать не только му-

зыкальные намерения, но и тонкие психологические импульсы, которыми насыщена атмосфера внутри ансамбля во время исполнения.

В камерном музицировании существует весьма важный, во многом определяющий жизнеспособность ансамбля, фактор, которому в учебной практике уделяется недостаточно внимания. Речь идет о психологической совместимости ансамблистов. Благоприятный моральный климат всегда способствует успешной работе коллектива. И в этой связи всегда встает вопрос о своевременной творческой и психологической «диагностике» его членов. Подобные профилактические меры являются важной стороной ансамблевой педагогики. Под психологической совместимостью партнеров не следует понимать безропотное согласие кого-либо из участников ансамбля с мнением коллег или высказанными в его адрес замечаниями, а также отсутствием собственного мнения в вопросах ансамблевой игры или организации. Случается, что в ансамбле натуры сильные и волевые объединяются с более мягкими и уступчивыми. Бывает и обратное, когда каждый из членов ансамбля – натура по-своему активная, целеустремленная, и недостаточная гибкость их характеров порождает конфликтные ситуации, приводящие даже к изменению состава ансамбля.

Смена участников в профессиональных ансамблях (особенно это касается струнных квартетов) – процесс всегда сложный, болезненный: нарушаются привычные творческо-коммуникативные связи, выработанные за время совместной работы, на какое-то время прерывается концертная деятельность, что естественно приводит к необходимости заново выстроить внутренние психологические контакты между партнерами в условиях эстрадного выступления. Вновь вошедший в ансамбль музыкант не только адаптируется, постепенно приобщаясь к сложившейся в коллективе творческой атмосфере и исполнительским традициям, но одновременно и сам привносит в коллектив черты своей художественной индивидуальности и характера. В свою очередь, к новым устоям приноравливаются и «старожилы» ансамбля. Об этом свидетельствует выдающийся русский актер Б. Захава: «Для коллективного дела приходится исправлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоративный характер» [7, с. 301].

Создание творчески перспективного ансамбля – процесс сложный и психологически тонкий. В. Гусев писал: «Взаимные уступки, на которые должны идти художники в процессе коллективного творчества, не безболезненны. При этом невольно возникает реакция – чувство обиды, непонятости, ущемленности, несправедливости» [6, с. 231]. Или: «Взаимные компромиссы в коллективном творчестве неизбежны, но они имеют границы, которые определяются объективными законами данного вида искусства» [6, с. 233].

Участники ансамбля, прежде всего, должны быть преданы музыке, избранному делу. Им вовсе не обязательно (хотя и желательно) быть друзьями в личной жизни, но в их творческих и человеческих взаимоотношениях должны присутствовать искренность и душевная открытость. Угрюмые, замкнутые люди – небольшая находка для ансамбля. Словом, необходима та мера этического и морального долга друг перед другом, при котором возможна нормальная, творчески полноценная деятельность ансамбля. Поистине мудры слова Ш. Мюнша, посвятившего всю жизнь высокому служению музыке: «Тем, кто друг друга ненавидит, нельзя разрешить вместе участвовать в музыкальном исполнении» [10, с. 69]. Все охарактеризованные выше качества личности, необходимые для успешного существования (и сосуществования) в рамках камерного ансамбля, являются составной частью более общего понятия «коммуни-

кативная креативность», разработанного в общей психологии, и в том числе психологии творчества. Как отмечает А. Голованова в диссертационном исследовании «Коммуникативная креативность субъекта как фактор эффективности группового решения задач», это понятие трактуется как «способность субъекта нестандартно и эффективно создавать новые возможности для решения проблем за счет активизации коммуникативного фактора, способность к открытию принципиально нового или усовершенствованного решения той или иной коммуникативной задачи. Наиболее выраженными характеристиками коммуникативной креативности являются: легкость в создании многочисленных вариантов поведения индивида, гибкость в изменении субъектом тактик реагирования, использовании разнообразных приемов поведения, оригинальность, которая проявилась в создании нестандартных способов решения ситуаций проблемного характера» [4].

Значение камерно-ансамблевой музыки в наши дни трудно переоценить. Она постоянно звучит в концертах, на исполнительских конкурсах и фестивалях. К этой области творчества активно обращаются композиторы, она имеет свой круг исполнителей и слушателей. От того, насколько молодой музыкант будет подготовлен к деятельности в рамках камерного исполнительского коллектива, во многом зависит его дальнейшая профессиональная судьба. Поэтому так важны самые разнообразные навыки, среди которых не последнюю роль играют и психологические навыки камерно-ансамблевого исполнительства.

Литература:

1. Асафьев, Б. Русская музыка XIX – начала XX века / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1968. – 324 с. – – Текст : непосредственный.

2. Большой психологический словарь / ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко. – Москва : Прайм-Еврознак, 2003. – 632 с. – Текст : непосредственный.

3. Бородин, А.П. Письма А.П. Бородина / А.П. Бородин ; с предисловием и примечанием С.А. Дианина. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1936. – 314 с. – Текст : непосредственный.

4. Голованова, А.А. Коммуникативная креативность субъекта как фактор эффективности группового решения задач : специальность 19.00.01 «Общая психология, психология личности, история психологии» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук / Голованова Анна Анатольевна ; Казанский государственный университет имени В.И. Ульянова-Ленина. – Казань, 2003. – 24 с. – Текст : непосредственный.

5. Готлиб, А.Д. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – Москва : Музыка, 1971. – 94 с. – Текст : непосредственный.

6. Гусев, В. Психология коллективного творчества / В. Гусев. – Текст : непосредственный // Содружество наук и тайны творчества. – Москва : Искусство, 1968, – С. 218–233.

7. Захава, Б. Воспоминания. Спектакли. Роли. Статьи / Б. Захава. – Москва : ВТО, 1982. – 402 с. – Текст : непосредственный.

8. Келдыш, Ю. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Том 1 / гл. ред. Ю. Келдыш. – Москва : Музыка, 1973. – 1072 с. – Текст : непосредственный.

9. Лукьянова, Е.П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Лукьянова

Елена Павловна ; Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2006. – 23 с. – Текст : непосредственный.

10. Мюнш, Ш. Я – дирижер / Ш. Мюнш. – Москва : Молодая гвардия, 1966. – 63 с. – Текст : непосредственный.

11. Словарь иностранных слов / ред. Н.Г. Комлев. – Москва : Эксмо-Пресс, 2000. – 669 с. – Текст: непосредственный.

12. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1951. – 522 с. – Текст : непосредственный.

13. Южин-Сумбатов, А.И. Записи. Статьи. Письма / А.И. Южин-Сумбатов. – Москва : Искусство, 1951. – 659 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B. Russkaya muzyka XIX – nachala XX veka / B. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1968. – 324 s. – – Tekst : neposredstvennyy.

2. Bol'shoy psikhologicheskiy slovar' / red. B. Meshcheryakova, V. Zinchenko. – Moskva : Praym-Evroznak, 2003. – 632 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Borodin, A.P. Pis'ma A.P. Borodina / A.P. Borodin ; s predisloviem i primechaniem S.A. Dianina. – Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1936. – 314 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Golovanova, A.A. Kommunikativnaya kreativnost' sub"ekta kak faktor effektivnosti gruppovogo resheniya zadach : spetsial'nost' 19.00.01 «Obshchaya psikhologiya, psikhologiya lichnosti, istoriya psikhologii» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata psikhologicheskikh nauk / Golovanova Anna Anatol'evna ; Kazanskiy gosudarstvennyy universitet imeni V.I. Ul'yanova-Lenina. – Kazan', 2003. – 24 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Gotlib, A.D. Osnovy ansamblevoy tekhniki / A. Gotlib. – Moskva : Muzyka, 1971. – 94 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Gusev, V. Psikhologiya kollektivnogo tvorchestva / V. Gusev. – Tekst : neposredstvennyy // Sodruzhestvo nauk i tayny tvorchestva. – Moskva : Iskusstvo, 1968, – S. 218–233.

7. Zakhava, B. Vospominaniya. Spektakli. Roli. Stat'i / B. Zakhava. – Moskva : VTO, 1982. – 402 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Keldysh, Yu. Muzykal'naya entsiklopediya. V 6 tomakh. Tom 1 / gl. red. Yu. Keldysh. – Moskva : Muzyka, 1973. – 1072 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Luk'yanova, E.P. Formirovanie professional'no-kommunikativnykh kachestv u studentov muzykal'no-ispolnitel'skikh vuzov v klasse kamernogo ansamblya : spetsial'nost' 13.00.08 «Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Luk'yanova Elena Pavlovna ; Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. – Ekaterinburg, 2006. – 23 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Myunsh, Sh. Ya – dirizher / Sh. Myunsh. – Moskva : Molodaya gvardiya, 1966. – 63 s. – Tekst : neposredstvennyy.

11. Slovar' inostrannykh slov / red. N.G. Komlev. – Moskva : Eksmo-Press, 2000. – 669 s. – Tekst: neposredstvennyy.

12. Stanislavskiy, K.S. Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1951. – 522 s. – Tekst : neposredstvennyy.

13. Yuzhin-Sumbatov, A.I. Zapisi. Stat'i. Pis'ma / A.I. Yuzhin-Sumbatov. – Moskva : Iskusstvo, 1951. – 659 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Мещерякова, Н.И. Женские образы в операх композиторов XX–XXI веков / Н.И. Мещерякова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 22–28.

УДК 7

Мещерякова Наталья Ивановна,
профессор;
ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
и.о. заведующего кафедрой вокального искусства
E-mail: bemolsi@yandex.ru
Россия, г. Волгоград

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРАХ КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

Аннотация. *Статья посвящена проблематике женских образов в операх современных композиторов конца XX – начала XXI веков. В статье рассматриваются основные оперные женские персонажи, которые претерпевают изменения как с эмоционально-психологической, так и с исполнительской точки зрения. Самобытность и колорит каждой оперной героини дают возможность исполнять предложенный материал на всём музыкальном пространстве в контексте сохранения национальных культурных традиций России.*

Ключевые слова: *женские образ; событийный ряд; Слонимский; Синкин; Батин.*

Natalia Meshcheryakova,
Professor;
Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Acting Head of the Vocal Art Department
E-mail: bemolsi@yandex.ru
Russia, Volgograd

FEMALE IMAGES IN OPERAS BY COMPOSERS OF THE XX–XXI CENTURIES

Annotation. *The article is devoted to the problems of female images in the operas of modern composers of the late XX-early XXI centuries. The article examines the main female characters of operas, which are undergoing changes, both from an emotional and psychological point of view and from a performing point of view. The originality and flavor of each opera heroine make it possible to perform the proposed material throughout the musical space in the context of preserving the national cultural traditions of Russia.*

Keywords: *female images; event series; Slonimsky; Sinkin; Batin.*

Тема женской судьбы довольно часто встречается в русской музыкальной культуре. Женская тема – это судьба, страдания и радости женщины, которые волнуют композиторов опер с тех пор, как возник сам жанр оперы. Неслучайно самая первая опера Якопо Пери называлась «Дафна», к сожалению, не сохранившаяся. В истории оперы известно много произведений, названных в честь женщин: «Эвридика» того же Я. Пери; «Альмира», «Дафна», «Агриппина» Г. Генделя; «Альцеста», «Армида», «Орфей и Эвридика» К. Глюка; «Аида» Д. Верди; «Кармен» Ж. Бизе; «Тоска» Д. Пуччини... Список женских оперных образов и судеб можно перечислять бесконечно. В этой статье речь пойдет

о женских оперных персонажах конца XX – начала XXI веков – Виринее из оперы Сергея Слонимского «Виринея», Леди из оперы Бориса Синкина «Амок» и Хозяйке Медной горы из оперы Д. Батина «Малахитовая шкатулка».

Три совершенно разных персонажа, существующих в разные временные отрезки, разного менталитета и статусности, но объединенные одним понятием – «женщина». Женская доля в каждом отдельном случае рассматривается как водоворот событий, которые не обойти. Насыщенная своими жизненными ситуациями каждая женская судьба соприкасается с событийным рядом внешнего мира. Музыкальные характеристики предложенных женских образов различны по своему изложению, мелодике, колориту.

Сергей Слонимский написал свою первую оперу «Виринея» в 1967 г. по одноименной повести Л. Сейфуллиной о быте русской деревни во времена революции 1917 г. (либретто С. Ценина). Е. Долинская в своей статье отмечает: «…“Виринея” по мотивам повести Л. Сейфуллиной обретала благоприятную почву и в момент своего рождения, и на премьерах в крупнейших театрах двух столиц…» [5, с 75]. Музыкальная канва оперы основана на умелом сочетании русских фольклорных традиций в переплетении с новейшими авангардными композиторскими приемами, а также «успеху “Виринеи” способствовали причины, хоть и разные, но обусловленные изначально блистательным умением Слонимского выстроить свой особенный диалог слова и музыки [5, с. 75].

Образ Виринеи является воплощением идеи добровольной жертвы. Она являет собой тип героини, которая наделена своими жизненными устремлениями, которые идут вразрез с внешними обстоятельствами.

Следующая опера написана также композитором из Санкт-Петербурга Борисом Синкиным по новелле С. Цвейга «Амок». В центре внимания оперы – человеческая драма, которая очерчена колоритными музыкальными красками, но при этом с очень упругим ритмом, своеобразными интонациями с изысканнейшим музыкальным языком. Музыка оперы отличается эмоциональной наполненностью и динамикой развития. Центральное место в опере занимают человеческие страсти и коллизии судьбы. Вероятно, поэтому увертюра оперы начинается с диссонанса, взятого на *fortissimo*, так как в центре оперы – женская трагедия, которая сталкивается с неумолимостью судьбы. Видимо, отсюда контрастность звучания оркестра: от звучных, почти кричащих интонаций до лиричнейших тем в мелодике оперы. Следует отметить, что оркестр полностью подчинен тому, что происходит на сцене, предопределяя событийный ряд, связанный с переживаниями и жизненными ситуациями одного из главных женских персонажей.

Образ Леди очерчен очень четко и остро. Музыкальная канва оперы дает полную характеристику главной героини, которая имеет свои разноплановые особенности. Следует отметить, что здесь можно говорить о взаимодействии и переплетении нескольких музыкально-сценических пластов. С одной стороны, представлена шикарная, гордая Леди, с другой – женщина, молящая о помощи. Музыкальные пласты оперы раскрывают психологическую драму, показывая сложность взаимоотношений героини с другими персонажами оперы с помощью различных коллизий и психологических уз. Самобытно и ярко отражена в музыке роковая взаимосвязь человеческих судеб, обреченность каждого из героев, и, конечно же, неизбежность трагической развязки. И все же главный герой оперы Амок – болезнь, доводящая человека до сумасшествия. Сюжетная канва, выбранная композитором, действенно раскрывается в музыкальной палитре оперы. В музыкальную парти-

туру оперы ярко вписана лейтмотивная система, которая характеризует главных героев, претерпевая трансформацию вместе с главными героями оперы. Судьбы персонажей оперы тесно переплетены как в новелле С. Цвейга, так и в опере Б. Синкина, поэтому лейтмотивная система характеров главных героев имеет тесную взаимосвязь, получая свое интонационное развитие в музыкальной характеристике главных героев. Именно поэтому сквозные интонационные комплексы не исчерпываются развитием в пределах характеристики одного персонажа. Они подразумевают наиболее сложную ассоциативную взаимосвязь.

Объемная характеристика главного женского персонажа дана в первой арии Леди. Во вступлении к ее арии звучат колокольчики – это тот самый лейтмотив героини, который мы слышали в увертюре, но именно здесь звучит только нисходящий тетрахорд. Полностью лейтмотив Леди появится в ее второй арии, и это будет драматургически верно.

Яркий пример переплетения лейттем – это Дуэт Леди и Доктора, пронизанный элементами лейтмотивности Амока, который в оркестре звучит то у гобоя, то у виолончелей. Характеристика Леди возникает в оркестре в тот момент, когда женщина поднимает вуаль и Доктор впервые видит эту высокомерную красивую женщину. Слияние лейтмотива Леди и лейтмотива Амока предвосхищает ряд трагических событий. Звучащие колокольчики в оркестре можно трактовать как несбывшуюся мечту о простом человеческом счастье, о долгожданной любви.

Вступление ко второму действию оперы пронизано лейтмотивом Леди. Мелодика партитуры окутана нежностью, необычайно тонко и прозрачно подчеркнута звучанием скрипичной партии. Хрустально и хрупко звучащие инструменты воплощают обреченность, безнадежность и безвыходность создавшейся ситуации.

Одна из самых жизнерадостных и ярких сцен в опере – это бал у Вице-резидента. Музыкальная палитра бала довольно легкая, изящная, звучащая как противовес тем трагическим событиям, которыми насыщена опера. В центре внимания Леди – её молодой поклонник, кружащийся в вальсе. Неожиданное появление на балу Доктора вносит в музыкальную канву отчаянье и смятение.

Последующий монолог Доктора пронизан лейтмотивом Леди, звучащим как некий символ того, что судьбы этих людей переплетены, и очень тесно. Основной лейтмотив героини, звучащий у скрипичной группы, лишний раз подчеркивает хрупкость и надломленность Леди. Как продолжение звучит голос героини на *fortissimo*, звучит как крик о помощи, поэтому выписан композитором как вокализ, без слов.

Ария Леди во втором действии, звучащая лирично, нежно и вместе с тем безысходно, подчеркивает трагичность всей ситуации. Здесь прослеживается трансформация образа главной героини, превратившейся из гордой, надменной, привыкшей повелевать – в человека, просящего о помощи. Ее ария –это молитва в которой она благодарит бога за любовь и просит о снисхождении к тому человеку, которого любит. Мелодика арии полностью выстроена на лейтмотиве главной героини. Следует отметить, что впервые в полной мере он возникает именно здесь и звучит проникновенно, безнадежно на *piano* со словами «Осталось мне совсем немного…». Внезапно возникший лейтмотив Амока звучит символично и весомо, как некая атрибутика рока, драма человеческой жизни.

В короткий временной отрезок происходит много событий – это ярко отражено в музыкальной палитре оперы. Образ главной героини претерпевает большую музыкальную и динамическую трансформацию. Основной лейтмотив Леди также претерпевает трансформацию: если сравнивать первое появление

лейтмотива героини с лейтмотивом, звучащим в арии второго действия, то мы увидим существенную разницу. Первое музыкальное проведение звучит уверенно, властно, немного свысока. Вторая ария насыщена отчаяньем, безысходностью, обреченностью.

Следующий женский образ, к которому мы обратимся, – исконно русский, из сказов П. Бажова. Его «Малахитовая шкатулка» является истинным символом Урала и одним из уникальных культурных явлений России. Писатель стал первым творцом уральских былей и придал им форму народных сказаний. Творчество сказителя П. Бажова проникнуто уральским духом. Многие музыкальные произведения возникли практически вслед за выходом «Малахитовой шкатулки», и П. Бажов видел и слышал эти произведения. Свидетельством этому являются многочисленные пригласительные билеты, театральные и филармонические программки, которые остались в архиве уральского сказителя. Реакция писателя была очень своеобразной: «Музыка мне понравилась, но судить о ней не берусь по причине моей музыкальной подготовки. Уверен лишь, что музыкальная иллюстрация сказов нелегка, так как в них исключительно зрительный ряд», – писал Бажов в начале 1948 года в связи с выходом первой радиокомпозиции по сказу «Хозяйка Медной горы», прозвучавшей по Всесоюзному радио. И, надо заметить, так или примерно так он высказывался практически всегда, когда речь заходила о музыке» [1]. Исключительный мир «Малахитовой шкатулки» служил и служит источником вдохновения для создания опер, балетов, сюит и т. д. Главной особенностью бажовских сказаний является смысловая «многоплановость». Оперное либретто к опере Дмитрия Батина «Малахитовая шкатулка» написала Юлия Селина. В содержание входило два сказа писателя: «Медной горы хозяйка» и «Малахитовая шкатулка», которые взаимосвязаны между собой. Победа главной героини оперы Хозяйки Медной горы знаменует бережное отношение к нашей природе, если учитывать проблемы современного мира.

Опера-сказ – именно так можно определить жанр этой оперы, что чрезвычайно близко по жанровости к операм Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Ночь перед Рождеством». Видимо, поэтому опера начинается не с увертюры, а с монолога писателя, который повествует о происходящих событиях, что обретает новую трактовку, новые инновационные решения в современном оперном театре. Сопровождает этот монолог поистине сказочное оркестровое решение – виброфон. Это еще больше подчеркивает сказочность, фантастичность и нереальность оперы.

Появление главной героини предвосхищает полуфантастическая музыка, выстроенная по хроматизмам. Здесь Хозяйка Медной горы предстает перед нами повелительницей Уральских гор, которая охарактеризована довольно резкими и острыми интонациями. Она приказывает, чтобы Степан подошел к приказчику и сказал, что надо уходить из этих мест и больше не разрушать горы. Основная характеристика главной героини дана в первой арии, где передана вся любовь к Уральским горам, к сокровищам, которые сокрыты глубоко от людских глаз, и которые Хозяйка Медной горы показывает очень редко и только избранным людям. Написана ария в духе народной песни. Мелодика арии распевна, с широким, «раздольным» дыханием. Начинается ария с шестнадцатых, звучащих очень настороженно и загадочно. Интересно, что метроритм арии меняется очень часто – то 2/4, то 3/4, то 4/4 четверти. Возможно, это объясняется часто меняющимся настроением главной героини. В оркестровом сопровождении – непрерывные шестнадцатые, которые рисуют постоянное мерцание драгоценных камней.

К концу арии оркестровая звуковая палитра звучит колоритно, насыщенно и очень весомо. Хозяйка показывает Степану свои сокровища.

Во втором действии оперы образ Хозяйки Медной горы трансформируется, превращаясь в более мягкий и нежный, благодаря тому, что в ней просыпаются материнские чувства. Оркестровое сопровождение звучит более мягко, с особой теплотой. Персонаж Хозяйки Медной горы из холодной и отстраненной натуры превращается в более человечный. Любимая дочь теперь с ней. Опера заканчивается уходом Татьяны во владения своей матери прямо на глазах у придворных. Звучит финальный дуэт – как символ воссоединения матери и дочери.

Женские образы, представленные в данной статье, совершенно разные по статусу, по своим предпочтениям, по временным рамкам создания. У каждой из представленных оперных героинь – своя колористичная палитра эмоций женской души, которые переданы как вокальными, так и оркестровыми средствами. Веяния кардинально разных эпох отражены в женских образах предложенных опер, но объединяет этих героинь любовная линия, волевые решения, сила женской сущности.

Литература:

1. Беляев, С. «...Судить о музыке не берусь». Музыкальные штрихи к портеру П.П. Бажова / С. Беляев. – Текст : электронный // Урал. – 2004. – № 1. – URL: https://magazines.gorky.media/ural/2004/1/sudit-o-muzyke-ne-berus.html (дата обращения: 27.03.2024).

2. Воробьева, Е.А. Психологическое своеобразие новеллистики Стефана Цвейга на примере новеллы «Амок» / Е.А. Воробьева. – Текст : электронный // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры : материалы Всероссийской научно-методической конференции (г. Оренбург, 29–31 января 2014 г.). – Оренбург : Университет, 2014. – С. 2250–2253. – URL: http://elib.osu.ru/bitstream/123456789/87/1/2250-2253.pdf (дата обращения: 26.02.2024 г.).

3. Девятова, О.Л. Трагические коллизии истории России в операх Сергея Слонимского / О.Л. Девятова. – Текст : электронный // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 31. – С. 230–241. –URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23835/1/iurg-2004-31-18.pdf (дата обращения: 27.03.2024).

4. Демченко, А.И. Об одном из шедевров Сергея Слонимского / А.И. Демченко. – Текст : электронный // MUSICUS : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2020 – № 3. – С. 41–48. – URL: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/Musicus_63_41-48_Demchenko.pdf (дата обращения: 04.03.2024).

5. Долинская, Е.Б. «Взбаламученное страстями человеческое море». Об опере «Виринея» С. Слонимского / Е.Б. Долинская. – Текст : электронный // Музыкальная академия. – 2016. – № 2 (754). – С. 75–78. – URL: https://mus.academy/articles/vzbalamuchennoe-strastyami-chelovecheskoe-more-ob-opere-virineya-s-slonimskogo (дата обращения: 04.03.2024).

6. Синкин, Б.В. Режиссер современного музыкального театра как соавтор и консультант в процессе создания либретто : монография / Б.В. Синкин. – Санкт-Петербург : Написано пером, 2020. – 696 с. – ISBN (EAN) 978-5-04-001798-0. – Текст : электронный. – URL: https://knigogid.ru/books/1473987-rezhisser-sovremennogo-muzykalnogo-teatra-kak-soavtor-i-konsultant-v-processe-sozdaniya-libretto?welcome_register (дата обращения: 26.02.2024).

7. Скорино, Л. Фольклорные истоки сказов Павла Бажова / Л. Скорино, К. Рождественская. – Текст : электронный // Свердловская областная межнациональная библиотека SOMB.RU : [сайт]. – Екатеринбург. – 2019. – 30 сентября. – URL: https://www.somb.ru/virtualnaya-gostinaya-4/god-p-p-bazhova-v-sverdlovskoj-oblasti/1797-folklornye-istoki-skazov-pavla-bazhova.html (дата обращения: 27.03.2024).

8. Суворова, И. В Перми состоялась премьера оперы по сказам Бажова / И. Суворова. – Текст : электронный // Российская газета RG.RU : [сайт]. – Пермь. – 2012. – 10 декабря. – URL: https://rg.ru/2012/12/10/reg-pfo/perm-shkatulka.html (дата обращения: 26.03.2024).

9. Цвейг, С. Амок / С. Цвейг. – Текст : электронный // 100 лучших книг всех времен 100BESTBOOKS.RU : [сайт]. – Москва, 2014. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=12796&page=1 (дата обращения: 27.02.2024 г.).

10. Эйкерт, Е.В. Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Эйкерт Елена Валентиновна ; Магнитогорская государственная консерватория. – Магнитогорск, 1999. – 152 с. – Текст : электронный. – URL: https://www.dissercat.com/content/reministsentsiya-i-leitmotiv-kak-faktory-dramaturgii-v-opere (дата обращения: 27.02.2024 г.).

References:

1. Belyaev, S. «...Sudit' o muzyke ne berus'». Muzykal'nye shtrikhi k porteru P.P. Bazhova / S. Belyaev. – Tekst : elektronnyy // Ural. – 2004. – № 1. – URL: https://magazines.gorky. media/ural/2004/1/sudit-o-muzyke-ne-berus.html (data obrashcheniya: 27.03.2024).

2. Vorob'eva, E.A. Psikhologicheskoe svoeobrazie novellistiki Stefana Tsveyga na primere novelly «Amok» / E.A. Vorob'eva. – Tekst : elektronnyy // Universitetskiy kompleks kak regional'nyy tsentr obrazovaniya, nauki i kul'tury : materialy Vserossiyskoy nauchno-metodicheskoy konferentsii (g. Orenburg, 29–31 yanvarya 2014 g.). – Orenburg : Universitet, 2014. – S. 2250–2253. – URL: http://elib.osu.ru/bitstream/123456789/87/1/2250-2253.pdf (data obrashcheniya: 26.02.2024 g.).

3. Devyatova, O.L. Tragicheskie kollizii istorii Rossii v operakh Sergeya Slonimskogo / O.L. Devyatova. – Tekst : elektronnyy // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. – 2004. – № 31. – S. 230–241. –URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23835/1/iurg-2004-31-18.pdf (data obrashcheniya: 27.03.2024).

4. Demchenko, A.I. Ob odnom iz shedevrov Sergeya Slonimskogo / A.I. Demchenko. – Tekst : elektronnyy // MUSICUS : Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – 2020 – № 3. – S. 41–48. – URL: https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/Musicus_63_41-48_Demchenko.pdf (data obrashcheniya: 04.03.2024).

5. Dolinskaya, E.B. «Vzbalamuchennoe strastyami chelovecheskoe more». Ob opere «Virineya» S. Slonimskogo / E.B. Dolinskaya. – Tekst : elektronnyy // Muzykal'naya akademiya. – 2016. – № 2 (754). – S. 75–78. – URL: https://mus.academy/articles/vzbalamuchennoe-strastyami-chelovecheskoe-more-ob-opere-virineya-s-slonimskogo (data obrashcheniya: 04.03.2024).

6. Sinkin, B.V. Rezhisser sovremennogo muzykal'nogo teatra kak soavtor i konsul'tant v protsesse sozdaniya libretto : monografiya / B.V. Sinkin. – Sankt-Peterburg : Napisano perom, 2020. – 696 s. – ISBN (EAN) 978-5-04-001798-0. – Tekst : elektronnyy. – URL: https://knigogid.ru/books/1473987-rezhisser-sovremennogo-muzykalnogo-teatra-kak-soavtor-i-konsultant-v-processe-sozdaniya-libretto?welcome_register (data obrashcheniya: 26.02.2024).

7. Skorino, L. Fol'klornye istoki skazov Pavla Bazhova / L. Skorino, K. Rozhdestvenskaya. – Tekst : elektronnyy // Sverdlovskaya oblastnaya mezhnatsional'naya biblioteka SOMB.RU : [sayt]. – Ekaterinburg. – 2019. – 30 sentyabrya. – URL: https://www.somb.ru/virtualnaya-gostinaya-4/god-p-p-bazhova-v-sverdlovskoj-oblasti/1797-folklornye-istoki-skazov-pavla-bazhova.html (data obrashcheniya: 27.03.2024).

8. Suvorova, I. V Permi sostoyalas' prem'era opery po skazam Bazhova / I. Suvorova. – Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya gazeta RG.RU : [sayt]. – Perm'. – 2012. – 10 dekabrya. – URL: https://rg.ru/2012/12/10/reg-pfo/perm-shkatulka.html (data obrashcheniya: 26.03.2024).

9. Tsveyg, S. Amok / S. Tsveyg. – Tekst : elektronnyy // 100 luchshikh knig vsekh vremen 100BESTBOOKS.RU : [sayt]. – Moskva, 2014. – URL: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=12796&page=1 (data obrashcheniya: 27.02.2024 g.).

10. Eykert, E.V. Reministsentsiya i leytmotiv kak faktory dramaturgii v opere : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Eykert Elena Valentinovna ; Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Magnitogorsk, 1999. – 152 s. – Tekst : elektronnyy. – URL: https://www.dissercat.com/content/reministsentsiya-i-leitmotiv-kak-faktory-dramaturgii-v-opere (data obrashcheniya: 27.02.2024 g.).

Для цитирования: Островская, Г.И. Драматургический замысел и специфика его претворения в сонате ор. 33 Ш. Алькана / Г.И. Островская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 29–37.

УДК 78.072

Островская Галина Ивановна,
кандидат педагогических наук;
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»,
доцент кафедры музыкальной педагогики и художественного образования
E-mail: g_ostrovskaya@mail.ru
Россия, г. Тамбов

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И СПЕЦИФИКА ЕГО ПРЕТВОРЕНИЯ В СОНАТЕ ОР. 33 Ш. АЛЬКАНА

Аннотация. *Статья посвящена исследованию особенностей сонаты «Четыре возраста» одного из малоизвестных композиторов романтической эпохи Ш. Алькана. Необычность построения цикла, обусловленная программным замыслом, позволяет понять специфику драматургических решений и выразительных средств сонаты.*

Ключевые слова: *Ш. Алькан; Ф. Шопен; Ф. Лист; сонатный цикл; программность; драматургия; специфика.*

Galina Ostrovskaya,
Candidate of Pedagogical Sciences;
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov,
Associate Professor of the Music Pedagogy and Art Education Department
E-mail: g_ostrovskaya@mail.ru
Russia, Tambov

DRAMATURGICAL CONCEPT AND SPECIFICITY OF ITS IMPLEMENTATION IN THE SONATA OP. 33 SH. ALKANA

Annotation. *The article is devoted to the study of the features of thesonata "Four Ages" by one of the little known composers of the romantic era, Ch. Alkan. The unusual structure of the cycle, due to the programmatic concept, allows us to understand the specifics of the dramatic solutions and expressive means of the sonata.*

Keywords: *Ch. Alkan; F. Chopin; F. Liszt; sonata cycle; programmatic nature; dramaturgy; specificity.*

Многие страницы музыки романтической эпохи остаются до настоящего времени малоизвестными и малоисследованными. К числу музыкантов, чьи произведения не получили широкой популярности и признания при жизни автора, можно отнести французского композитора-романтика Шарля Валантена Алькана (1813–1888 гг.).

В пору творческого расцвета Ш. Алькан тесно общался с выдающимися деятелями искусства того времени: Эженом Делакруа, Виктором Гюго, Жорж Санд, Александром Дюма; среди музыкантов – с Ференцем Листом, Фредериком Шопеном, Феликсом Мендельсоном, дружеские связи с которыми связывали композитора долгие годы. Ф. Лист, в частности, отмечал

его фортепианную технику, считая её лучшей техникой среди всех исполнителей, кого он знал. Начав преподавательскую деятельность в только что открывшейся Женевской консерватории, Ф. Лист предложил работу Ш. Алькану в качестве ассистента, однако тот отказался от этой должности, что, тем не менее, не отразилось на их взаимной симпатии и уважении друг к другу.

С Фредериком Шопеном Шарль Алькан познакомился в феврале 1832 года на концерте польского музыканта, после чего между ними завязалась многолетняя дружба, продлившаяся до смерти Ф. Шопена. По утверждению Р. Смита, оба композитора, будучи утонченными натурами и обладая интровертными чертами характера, разделяли сходные художественные убеждения и идеалы, предпочитая развлечения одного и того же плана [6, с. 22]. Репертуар Ш. Алькана-пианиста включал многие произведения Ф. Шопена, в частности прелюдии, баллады и др., именно Алькана Шопен видел своим преемником в области фортепианного исполнительства, передав ему многих своих учеников.

Творческое наследие Ш. Алькана включает внушительное количество произведений, многие из которых сегодня считаются утерянными. Бóльшая часть из них создана для фортепиано и представляет собой ряд произведений различных жанров: концерты, сонаты, фантазии, этюды, прелюдии, вариации, скерцо, ноктюрны, марши и т. п. Известно, что Ш. Алькан проявлял интерес и к оркестровой музыке, сочинив симфонию, струнные секстеты и другие произведения, не дошедшие до настоящего времени. Среди наиболее крупных произведений композитора следует отметить Большую сонату *op.* 33 «Четыре возраста», циклы этюдов – «Двенадцать этюдов в мажорных тональностях» *op*. 35 и «Двенадцать этюдов в минорных тональностях» *op.* 39, цикл из двадцати пяти прелюдий, вариации «Пир Эзопа».

Стоит отметить, что не все произведения композитора получили положительную оценку современников. Так, «Три больших этюда» *op.* 15 вызвали нелестную критику со стороны Р. Шумана, отмечавшего в них «нехудожественность и неестественность. <…> Здесь же мы почти ничего не находим, кроме немощи и пошлости, лишенной всякой фантазии. <...> В “Aime-moi” – водянистая французская мелодия и средняя часть, никак не подходящая к заглавию… Заблудший талант мы всегда берём под защиту, если только вообще есть талант, и, если остаётся хоть немного музыки. Но когда и самый талант под вопросом, а музыка заметна не более, чем чёрное на чёрном, нам остаётся только с досадой отвернуться» [5, с. 97–98]. Однако Ф. Лист, которому данное сочинение было посвящено, наоборот, давал рассматриваемым этюдам весьма положительную характеристику.

В дальнейшем, рецензируя ор. 16, Р. Шуман несколько смягчается в критике Ш. Алькана, отмечая: «”Шесть характерных пьес” в целом несколько благонравней и нам больше по душе <…> Впрочем, композитор, возможно, интересный пианист, отлично владеющий сравнительно редкими эффектами своего инструмента. Как композитора его могла бы продвинуть вперёд лишь строжайшая дисциплина. Иначе он всегда будет рабом внешних приёмов» [5, с. 175]. В отличие от Р. Шумана, Ф. Шопен никогда не критиковал музыку Ш. Алькана, с уважением оценивая его как пианиста и композитора.

Помимо собственных сочинений Ш. Алькан создал ряд транскрипций и обработок произведений композиторов эпохи Барокко и Классицизма: А. Марчелло, А. Гретри, Г. Генделя, И. Баха, К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Среди них особенно выделяются обработки фортепианного концерта *d-moll* Моцарта и концерта *c-moll* Бетховена, содержащие масштабные, виртуозные каденции Ш. Алькана, не идущие вразрез с классическими традициями.

Композитор бережно сохранял авторские замыслы, не нарушая их внедрением виртуозности демонического плана романтической эпохи.

По отзывам современников, Ш. Алькан был достаточно живым, чувствительным человеком с большим воображением, развитыми интеллектуальными способностями и чувством юмора, с теплотой и симпатией относился к окружающим, что во многом нашло отражение в его музыке. Однако природная застенчивость Ш. Алькана привела к тому, что он становился всё более нелюдимым и замкнутым, превращаясь в настоящего мизантропа. Добровольное обречение себя на одиночество, избегание появления в свете, общения с внешним миром, кроме редких выступлений для узкого круга, в которых Алькан преимущественно исполнял не свои собственные произведения, а сочинения композиторов XVII-XVIII веков – совокупность этих факторов стала одной из причин того, что его творчество осталось недостаточно известным.

Именно личностными особенностями музыканта объяснятся тот факт, что «*феномен Алькана, его эксцентризм, инструментальная гигантомания и несомненная оригинальность, найдут сочувственный отклик лишь спустя годы после его смерти*» [1, с. 56]. Высокую оценку Ш. Алькану давали Ф. Бузони, Ганс фон Бюлов, назвавший его «Берлиозом фортепиано», А. Рубинштейн, посвятивший ему свой Пятый концерт для фортепиано, а также С.В. Рахманинов, Б. Барток, О. Мессиан и др.

В XX веке отмечается всплеск интереса к музыке Шарля Алькана, его произведения всё чаще исполняются на концертах и записываются. В 1977 году английский пианист Роналд Смит издаёт комплект CD APR 7031 с «Этюдами в минорных тональностях», а в 1979 году – с Большой сонатой. Позднее, в 1995 году американец Джек Гиббонс впервые исполняет все этюды *op.* 39 в одном концерте. Настоящим ценителем творчества Ш. Алькана можно считать пианиста Рэймонда Левенталя, который в 1999 году выпустил альбом «Alkan - Piano Music». Большое число произведений Ш. Алькана составляет репертуар виртуозного канадского исполнителя Марка-Андре Амлена, который много сил посвящает пропаганде творчества одного из забытых композиторов романтической эпохи.
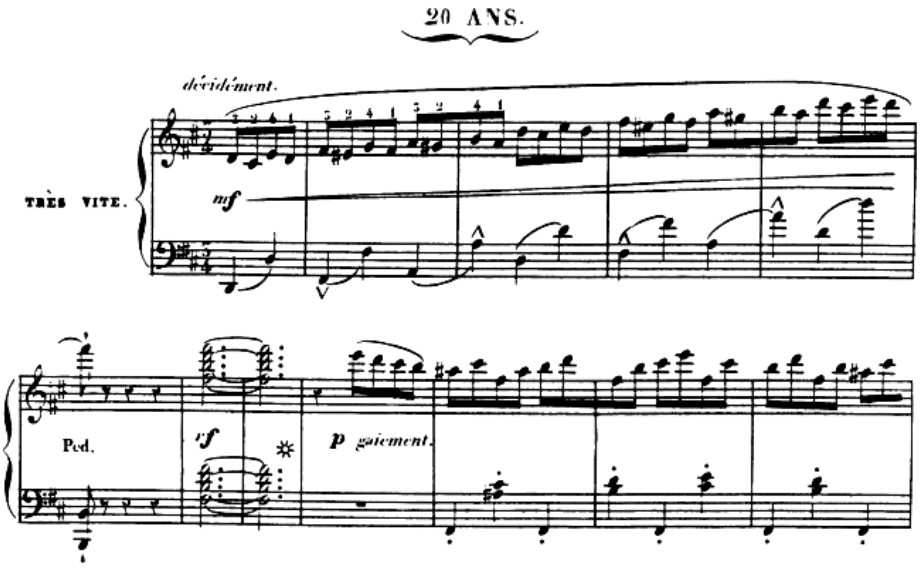
«Grande sonate» *op*. 33 «Четыре возраста» Шарля Алькана, написанная в 1848 году, является крупнейшим сочинением композитора, содержание которого наиболее полно передаёт своеобразный мир романтической музыки композитора. Концепция сонаты заключена в четырёхчастный цикл, в котором весьма необычно всё: структура, форма, драматургия и тональный план целого. Каждая часть последовательно «рассказывает» об определённом возрасте человека: первая часть – 20 лет, вторая часть – 30 лет *(Quasi-Faust* – «Квази-Фауст»), третья часть – 40 лет *(Un heureux ménage* – «Счастливая семья») и четвёртая часть – 50 лет *(Prométhée enchaîné* – «Прометей прикован цепями»).

В эпоху романтизма четырёхчастность находит отражение в искусстве в различных аспектах. Воплощаются четыре времени года (зима, весна, лето, осень), четыре времени суток (утро, день, вечер, ночь), четыре стороны света (Юг, Север, Запад, Восток), четыре основных возраста человека (юность, молодость, зрелость, старость). До Ш. Алькана четыре времени года претворяются в цикле концертов для скрипки с оркестром А. Вивальди, в оратории Й. Гайдна, позднее – в цикле фортепианных пьес П.И. Чайковского, в балете А.К. Глазунова, в симфонической сюите Э. Германа. В XX веке Дж. Кейдж создаёт сюиты для фортепиано и оркестра «Времена года», назвав их балетами.

Программный замысел определил и своеобразное строение цикла сонаты, начинающейся не с традиционной сонатной формы в первой части, а со скер-

цо. Такая вольность обуславливается содержанием сонаты, драматургией произведения: 1 часть – это 20 лет, весна жизни, когда человек юн, полон сил и задора, и, по словам Д. Китса, пьёт *«беспечно на ходу прекрасное из полного ковша»*. Моторное безостановочное движение мелодической линии, поддерживаемое размашистыми ходами сопровождения, выражает энергию молодости, что подчёркнуто темповым обозначением decidemento – решительно (пример № 1).

Пример № 1
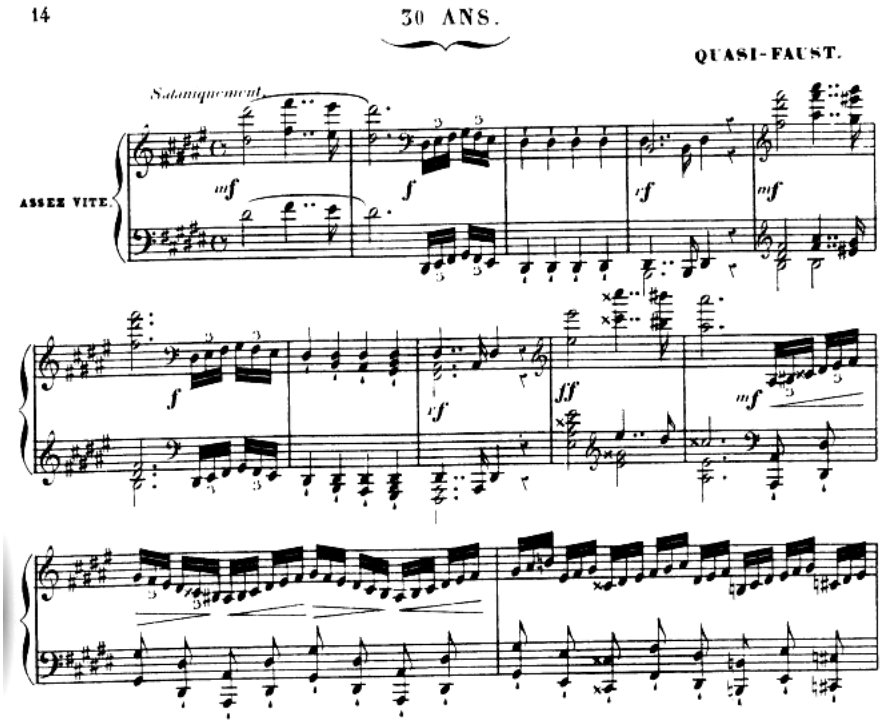


В музыкальной литературе почти невозможно назвать другую сонату, начинающуюся со скерцо, характерная сложная трёхчастная форма которого основана на ярком контрасте частей. Непосредственность, трепетность и энергия первого раздела контрастирует с трио, звучащим в одноимённом мажоре, в котором светлая мечтательность переходит в юношескую восторженность. Трио по характеру движения и трехдольному размеру напоминает вальс, а сопоставление мажора и минора в совокупности с терпким гармоническим фоном делают звучание весьма специфичным.

Вторая часть – 30 лет, *Quasi-Faust*, что в переводе «почти, или как бы Фауст». Название свидетельствует о том, что герой сонаты находится в расцвете сил, но он, как и Фауст у Гёте, на перепутье перед выбором: ад или искупление? Именно 2 часть, написанная в сонатной форме, является драматургическим центром произведения. Дилемма, стоящая перед героем, выражена диалогической структурой главной партии (пример № 2), столь характерной для тематизма классических сонатных форм. Вспомним сонату № 7 В. Моцарта *C-dur*, его сонату-фантазию № 14 *c-moll*, а также сонату Л. Бетховена № 5 *c-moll.*

В теме волевой вопрошающей интонации отвечает категоричное мощное утверждение, их сопоставление даёт толчок к последующему интенсивному развитию.
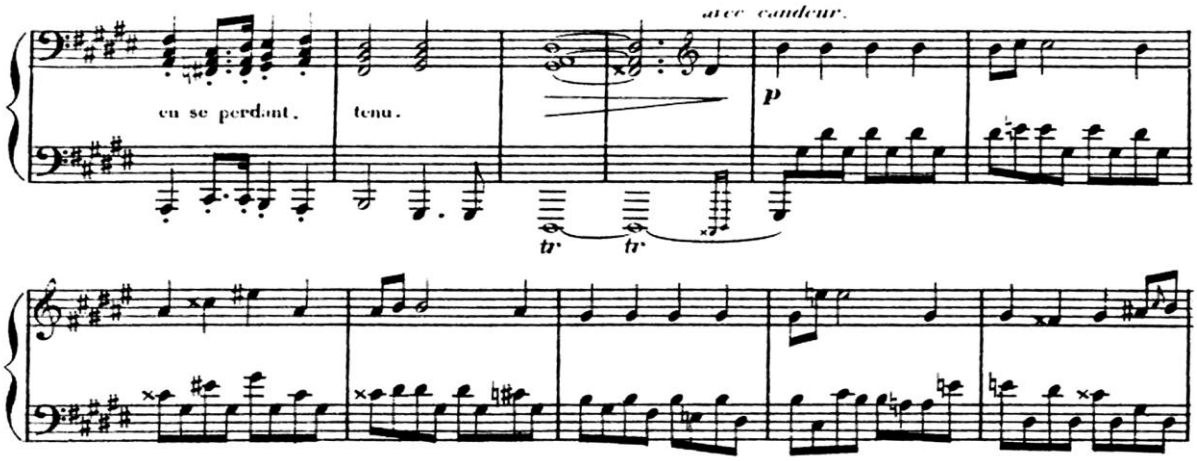
В рамках главной партии содержится появление Дьявола (авторская ремарка Le Diable), предваряемое раскатами низвергающихся шестнадцатых, имитирующих его устрашающий хохот. Тема Дьявола, звучащая на *fortissimo,* представляет собой своеобразную структурно-интонационную инверсию исходных мотивов главной партии. В ней изменён порядок чередования тематических элементов: первым звучит утвердительный мотив, а интонация вопроса представлена в обращении, что заключает в себе символический смысл – зло противопоставляется герою.

Пример № 2



Побочная партия, звучащая в *gis-moll*, имеет лирический характер, но в ней нетрудно уловить связь с главной партией, поскольку она построена на развитии и трансформации второго элемента темы, звучащего в новом облике. Если в главной партии он имел грозный и повелительный оттенок, то в побочной партии секстовый затактовый ход и мягкий фон сопровождения придают теме характер лирического экстаза (пример № 3)

Пример № 3
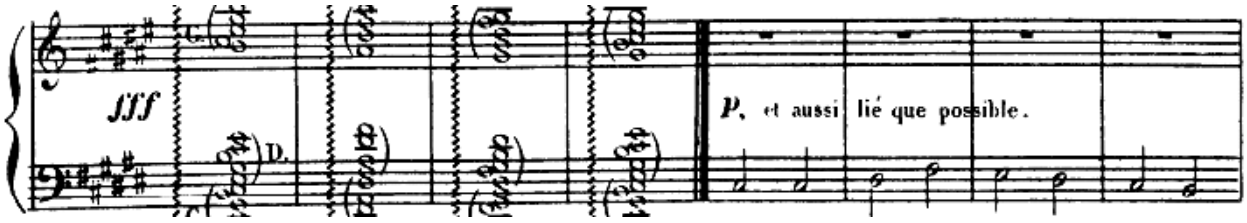


Напряжённая разработка, построенная на развитии основных тем экспозиции, посвящена борьбе героя с силами ада. Сложность фортепианной фактуры, ассоциирующейся с демонической мощью, передаёт запредельную энергию и накал борьбы.

В динамизированной репризе происходит изгнание дьявола в восьмиголосном фугато, в основу которого Алькан положил тему фуги *E-dur* из второго тома ХТК Баха, проводимую в басовом ключе (пример № 4). Эта тема, весомая и одновременно простая, встречается

у многих композиторов эпохи Барокко. В данном случае её появление не случайно: строгая хоральная чистота противопоставляется дьявольской сфере, только она способна противостоять активному злу. Также сопоставляется демоническая виртуозность инструментального плана всего предшествующего звучания второй части и контрапунктическая виртуозность фугато, заключающего некое идеальное возвышенное начало.
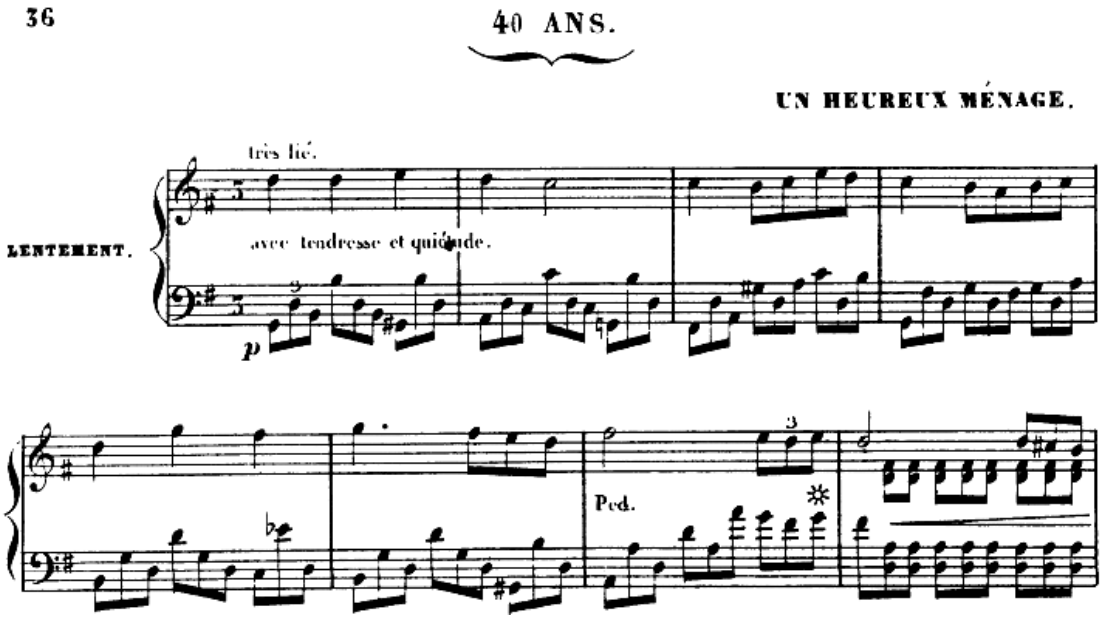
Пример № 4



Кульминацией борьбы становится масштабная кода с торжествующим проведением баховской темы с авторским обозначением avec bonheur (со счастьем), победно утверждающая мажор (*Fis-dur*), в противоположность минору (*dis -moll*) в начале всей части.

Сорокалетний возраст представлен в третьей части сонаты, имеющей название *Un heureux ménage*, определяющее, что её содержание связано с передачей атмосферы тихих семейных радостей, покоя и счастья в кругу близких, чему способствует неторопливый темп, «песенная» фактура с мерным покачиванием триолей сопровождения (пример № 5).
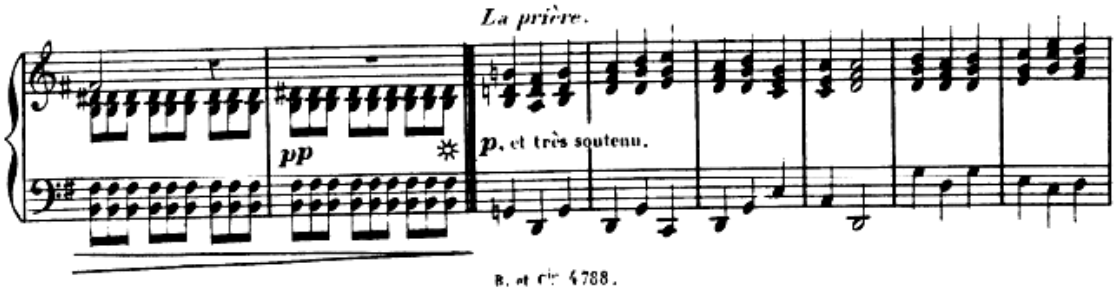
Пример № 5



Вновь композитор обращается к сложной трёхчастной форме, в которой умиротворённая пластичная мелодия первой части сменяется беготнёй и играми детей в трио (Les enfans). В целом вся часть проникнута душевным теплом, гармонией, она лишена контрастов и противопоставлений.
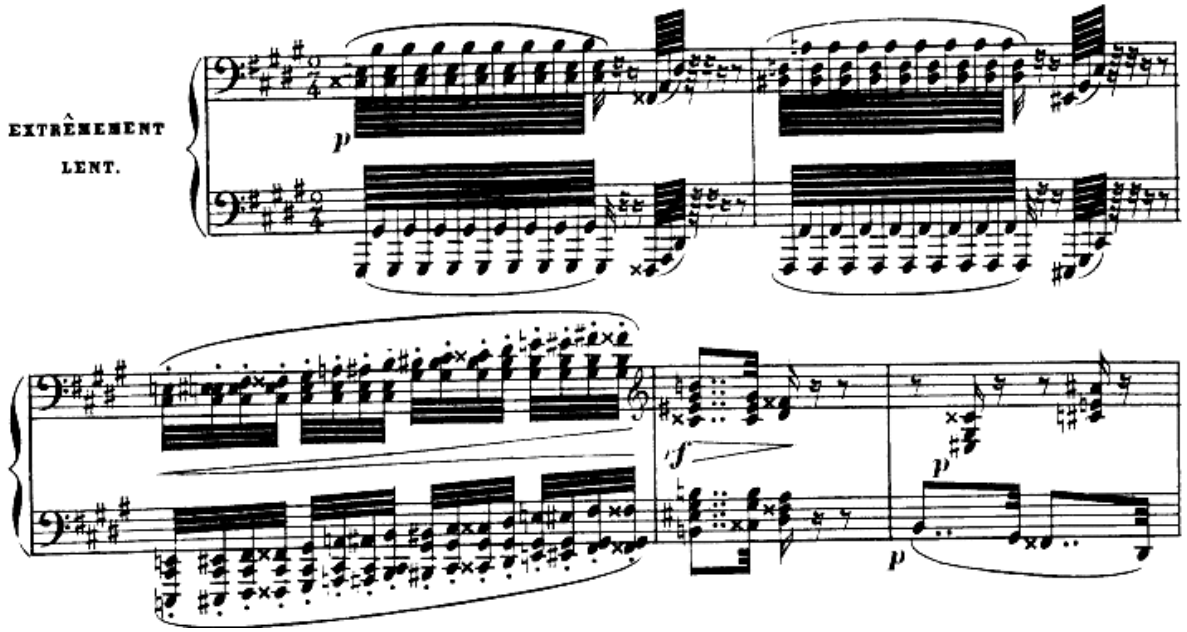
Интересно решена концовка – это благодарственная молитва, возвышенный хоральный склад которой закрепляет идиллическое настроение всей части (пример № 6).

Пример № 6
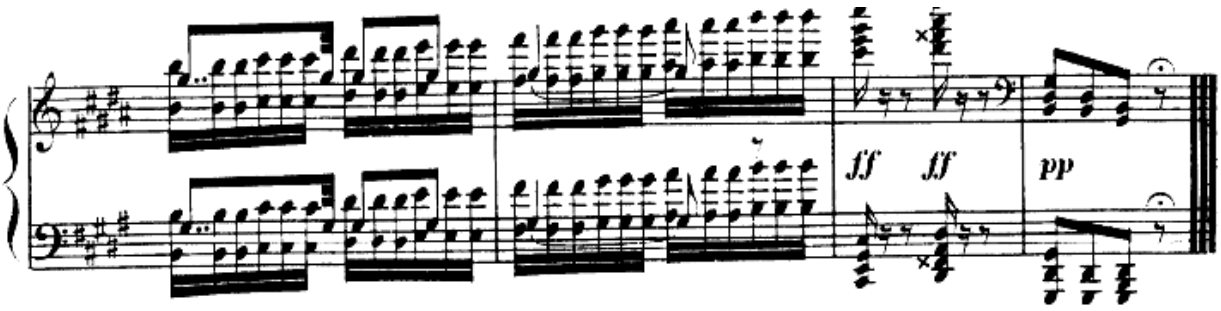


Финал сонаты – 50 лет – *Prométhée enchaîné,* по замыслу Ш. Алькана «говорит» о том, что все земные радости и волнения оказываются ничтожными перед лицом смерти. В части заметны признаки траурного шествия: герой произведения примиряется с неизбежной кончиной (пример № 7).

Пример № 7



Всё остаётся в прошлом: задор молодости (I ч.), искушение, борьба и победа (II ч.), наслаждение семейным счастьем (III ч.). Земные заботы оказываются ничтожными перед вечностью – заключительный динамический подъём, последний порыв обрывается жесткими аккордами каденционного оборота с тихим разрешением в тонику, символизирующим конец жизни (пример № 8).

Пример № 8



Такова трагическая концепция большой сонаты Ш. Алькана, раскрывающей жизненный путь человека фаустианского типа, который подвержен искушениям и сомнениям, но стремится преодолеть соблазны. В музыковедческих исследованиях отмечалось, что образная сторона большой сонаты Ш. Алькана, и особенно её вторая часть, оказала определённое влияние на формирование концепции сонаты *h-moll* Ф. Листа, которую тот сочинил в 1853 году. Это влияние проявляется на уровне внутреннего строения главной партии, также состоящей из двух элементов, и особенно – в характере звучания и мелодической линии второй побочной партии, четырехкратно акцентирующей одну и ту же ступень и трансформирующей, как и в сонате Ш. Алькана, элемент, вычленённый из темы главной партии.

Следует признать, что композиторская техника Ш. Алькана проигрывает листовской. Сравнение показывает, что Алькан не обладал таким мелодическим и гармоническим даром, как Лист, фактура его произведений отличается шероховатостью, некоторой прямолинейностью [2]. Тем не менее, как отмечает Б. Бородин, «эта по всем признакам несовершенная музыка обладает какой-то непонятной притягательной силой, угрюмым очарованием» [1, с. 54].

Пианистическое письмо Ш. Алькана не имеет аналогов в музыке XIX века, построенной на принципе триединства: бас, мелодия и фигурация. Для Алькана эти принципы не существовали, в некоторых своих произведениях он демонстрировал очень сложное, пятистрочное распределение материала, предвосхищая не только XX, но и XXI век. По мнению исследователей творчества Алькана, оно оказало воздействие на Г. Малера, Г. Кауэла, Б. Бартока и О. Мессиана, в связи с чем можно утверждать, что для понимания верного исторического процесса развития музыкального искусства невозможно не изучать творчество Ш. Алькана – недооценённого композитора романтической эпохи.

Литература:

1. Бородин, Б.Б. Шарль Алькан – Берлиоз фортепиано / Б.Б. Бородин. – Текст : непосредственный // Pianoфорум. – 2016. – № 2. – С. 50–56.

2. Бородин, Б.Б. Страница истории музыкального романтизма: Шуман и Алькан / Б.Б. Бородин. – Текст : непосредственный // Научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. – 2016. – № 1 (7). – С. 5–10.

3. Михал, В. Более, чем взволнованно. К 200-летию со дня рождения великого еврейского композитора Шарля Валантена Алькана / В. Михал. – Текст : электронный // Портал Проза.ру PROZA.RU : [сайт]. – Львов. – 2013. – 4 апреля. – URL: https://www.proza.ru/2014/01/11/1808 (дата обращения: 29.09.2024).

4. Ренанский, Д.А. Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма / Д.А. Ренанский. – Текст : непосредственный // Фортепиано. – 2004. – № 1. – С. 14–21.

5. Шуман, Р. О музыке и музыкантах : собрание статей. В 2 томах. Том 2-Б / сост. Д.В. Житомирский ; перевод с немецкого А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – Москва : Музыка, 1979. – 294 с. – Текст : непосредственный.

6. Smith, R. Alkan. The man. The music / R. Smith. – London : Kahh & Averill, 2000. – 432 p. – Text : direct.

References:

1. Borodin, B.B. Sharl' Al'kan – Berlioz fortepiano / B.B. Borodin. – Tekst : neposredstvennyy // Pianoforum. – 2016. – № 2. – S. 50–56.

2. Borodin, B.B. Stranitsa istorii muzykal'nogo romantizma: Shuman i Al'kan / B.B. Borodin. – Tekst : neposredstvennyy // Nauchnyy zhurnal Assotsiatsii muzykal'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniy. – 2016. – № 1 (7). – S. 5–10.

3. Mikhal, V. Bolee, chem vzvolnovanno. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya velikogo evreyskogo kompozitora Sharlya Valantena Al'kana / V. Mikhal. – Tekst : elektronnyy // Portal Proza.ru PROZA.RU : [sayt]. – L'vov. – 2013. – 4 aprelya. – URL: https://www.proza.ru/2014/01/11/1808 (data obrashcheniya: 29.09.2024).

4. Renanskiy, D.A. Sharl' Valenten Al'kan – neizvestnyy geniy muzykal'nogo romantizma / D.A. Renanskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Fortepiano. – 2004. – № 1. – S. 14–21.

5. Shuman, R. O muzyke i muzykantakh : sobranie statey. V 2 tomakh. Tom 2-B / sost. D.V. Zhitomirskiy ; perevod s nemetskogo A.G. Gabrichevskogo i L.S. Tovalevoy. – Moskva : Muzyka, 1979. – 294 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Smith, R. Alkan. The man. The music / R. Smith. – London : Kahh & Averill, 2000. – 432 r. – Text : direct.

Для цитирования: Полосмак, А.О. Искусство игры на китайской пипе: к вопросу академизации и рационализации традиции / А.О. Полосмак, С. Бай. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 38–43.

УДК 780.8:780.614.1(510)

Полосмак Анна Олеговна,
кандидат искусствоведения;
ГУО «Университет Национальной академии наук Беларуси»
E-mail: anna-polosmak@yandex.ru
Республика Беларусь, г. Минск
Бай Сюэинь,
ГУО «Университет Национальной академии наук Беларуси»,
обучающийся по специальности магистратуры 7-06-0213-01 Искусствоведение
E-mail: 1933203215@qq.com
Республика Беларусь, г. Минск

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КИТАЙСКОЙ ПИПЕ: К ВОПРОСУ АКАДЕМИЗАЦИИ И РАЦИОНАЛИЗАЦИИ ТРАДИЦИИ

Аннотация. *Статья посвящена рационализации и академизации искусства игры на пипе в 1910–1950-х гг. Анализируются этапы и черты этого процесса с позиций органологии, нотации, репертуара, исполнительства и его философии. Акцентируется влияние расширения границ академической музыки, роль консерваторских деятелей и интеллектуалов.*

Ключевые слова*: китайская пипа; академизация; рационализация традиции.*

Anna Polosmak,
Candidate of Art History;
University of the National Academy of Sciences of Belarus
E-mail: anna-polosmak@yandex.ru
Republic of Belarus, Minsk
Bai Xueyin,
University of the National Academy of Sciences of Belarus,
Master's Student on Speciality 7-06-0213-01 Art History
E-mail: 1933203215@qq.com,
Republic of Belarus, Minsk

THE CHINESE PIPA ART : TOWARDS A QUESTION OF ACADEMISATION AND RATIONALISATION OF TRADITION

Annotation. *The article examines the process of rationalisation and academicisation of the pipa art from the 1910s to the 1950s. The subject is analysed in terms of organology, notation, repertoire, performance and art philosophy. The article places particular emphasis on the influence of the expansion of the boundaries of academic music and the role of conservatory figures and intellectuals.*

Keywords*: Chinese pipa; academisation; rationalisation of the tradition.*

Китайская пипа – щипковый струнный инструмент с долгой историей и богатым репертуаром. По структурной классификации Хорнбостеля-Закса он относится к категории чашечных шековых лютен, имеет грушевидный корпус, изогнутую шейку грифа и четыре струны. Пипа широко изучается иностранными учеными, особенно с точки зрения ее происхождения, развития и распространения. Однако их внимание в основном привлекает классическая модификация инструмента и его традиционный репертуар [5].

Академизацию пипы в числе других китайских традиционных инструментов рассматривает и профессор, доктор наук Д.И. Варламов. Он связывает этот процесс с инициативой музыкантов-практиков и консерваторских деятелей и рассматривает его преимущественно в ракурсе органологии, не затрагивая тенденции академизации в исполнительстве, музыке и философии искусства игры на пипе [1].

Второй термин, обозначенный в заголовке статьи, – «рационализация традиции» – восходит к исследованиям американского философа и музыковеда Лидии Гёр, в которых она рассматривает «практическое переосмысление прошлого» в европейской музыке XIX в. Одной из характерных черт данного процесса она называет то, что музыканты «начали реконструировать историю, чтобы она выглядела так, будто они всегда думали о своей деятельности в современных понятиях» [2].

В данной статье мы рассмотрим этап рационализации традиции пипы и формирования академического искусства игры на этом инструменте, определив его рамки как 1910–1950-е гг. Для понимания отправной точки кратко охарактеризуем искусство игры на пипе начала XX в.

В это время пипа использовалась в основном в народных ансамблях, составах традиционной драмы и как инструмент, аккомпанирующий некоторым формам песенно-повествовательного искусства. Сольную музыку на пипе исполняли две не связанные группы: литераторы (*вэньжэни*) и профессиональные музыканты с более низким социальным статусом, для которых музицирование было источником дохода. Действовало пять традиционных школ игры на пипе (*пипа пай*), каждая из которых имела свой стиль, технику и репертуар.

Живая традиция сольной игры на пипе восходит к началу XIX в., времени формирования самого раннего из сохранившихся сборников мелодий для пипы. Позднее был напечатан или оформлен в виде рукописей еще ряд сборников. Все записи в них были выполнены в традиционной нотации *гунче пу*, позволяющей фиксировать только так называемые «скелетные мелодии» с приблизительными ритмами, которые невозможно сыграть без учителя. Для обозначения высоты тона использовались китайские иероглифы.

Западное влияние в традиционной музыке для пипы не было обнаружено. Все композиции были разделены на категории «большая пьеса» и «малая пьеса». Оба типа подразделялись на гражданские и военные подкатегории. Композиторы этих произведений не известны. Традиционные пьесы для пипы передавались в основном устно, а партитуры служили лишь для запоминания. В результате исполнители могли добавлять свои творческие элементы – импровизировать или сокращать фрагменты, изменять темп и фразировку, добавлять украшения (*цзяхуа*), что привело к появлению различных версий и вариантов, приписываемых разным школам и музыкантам.

В рассматриваемый период практика сольной игры, требующая исполнения сложных партий, претерпевает значительные изменения. В рамках пипа пай возникают два направления, различающиеся по отношению к тексту про-

изведения. Первое представлено традициями Уси пай, Пудун пай, Чонгмин пай. Второе – Пинху пай и Ван пай. Их дискуссии в некоторой степени напоминают европейские – о субъективности и объективности интерпретации.

Уси пай, Пудун пай и Чонгмин пай развивали идею сохранения традиционного взгляда: музыкальное произведение для пипы должно быть зафиксировано лишь в виде «скелетной мелодии», а детали могут добавляться во время выступления и регламентируются устной традицией, а не вписываются в партитуру.

Например, Чэнь Хаочу (ведущий представитель Пудун пай) считал важным сохранение нотации без *цзяхуа*, поскольку «результат получался привлекательным, но сама запись становилась неясной». Для убедительности он приводил сравнение с художником, добавляющим цвет на пустой холст, что затрудняет восстановление его чистоты [3, с. 29–30].

Ли Фанъюань, известная фигура Пинху пай, высказывал прямо противоположное мнение о необходимости добавления деталей к традиционной нотации и уделял больше внимания созданию и фиксации собственных аранжировок. Он поощрял к подобным действиям и своих учеников.

Эта дискуссия разворачивалась на фоне постепенного перехода всех исполнительских школ от традиционной нотной записи *гунчэ пу* к цифровой нотации *цзянь пу*, использующей арабские числа и принимающей западные музыкальные обозначения темпа и динамики. Даже Чэнь Хаочу, несмотря на свою сильную веру в сохранение традиции пипы нетронутой, занимался ревизией старой нотации и в начале 1950-х гг. «попросил своих учеников переписать его партитуры, используя цифровую и западную нотацию, и опубликовать их снова» [7, с. 89].

Ван пай отличалась от других четырех тем, что у нее не было своего древнего сборника-руководства. Пипа пу школы Ван создавался в первой половине XX в. и не содержал скелетных мелодий. Он сразу был наполнен произведениями (или фрагментами) с орнаментикой, проходящими тонами, неаккордовыми звуками и форшлагами, сложными ритмами. Систематическая нотация также ясно показывала точную высоту звука, ритмы, темпы и динамические обозначения. В результате, несоответствия между записью и исполнением были практически нивелированы, и вопрос свободы интерпретации не являлся для представителей данной школы актуальным.

В указанный период были заложены основы новой единой «академической школы» игры на пипе (*сюэюань пай*). Предпосылкой к этому стало то, что ученики традиционных пипа пай начали заниматься параллельно у нескольких учителей, иногда представляющих разные школы. Это способствовало их синтезу. Например, известный виртуоз Ван Ютин – основатель школы Ван – учился у трех разных учителей, представляющих Пинху и Пудун, и был признан ими обеими как последователь. Местами притяжения и генерации идей были и новые любительские сообщества. Однако основным местом и инструментом для принятия новой традиции стали учебные заведения: консерватории и музыкальные факультеты университетов по всему Китаю. Именно здесь современные интеллектуалы начали оказывать влияние на искусство игры на пипе.

Эти интеллектуалы обучались игре на пипе у *вэньжэней*, но также подвергались влиянию западной музыки. Они были обеспокоены состоянием китайской музыки и считали, что ей нужна реформа, изучали Запад и стремились «не отставать от него в музыкальном плане». Многие знаменитые виртуозы игры на пипе, преподававшие в новых учебных заведениях – на музыкальном факультете Пекинского университета, в

Шанхайской консерватории и др. (Ван Лу, Вэй Чжунлоу, Чжу Синцзин, Ли Тинсун), принадлежали к традиционным пипа пай, поддерживавшим идею объективности в интерпретации.

Центральным аспектом академической школы стало переосмысление, передача и сохранение в нотной записи отдельных традиционных композиций как непреходящих произведений. Одновременно начал появляться новый репертуар. Эта музыка не отвергала полностью прошлые традиции, скорее, она стремилась использовать существующие элементы для достижения прогрессивных целей. Ее появление знаменует собой не только признание музыкальной композиции для пипы как особой категории, но и формирование понятия авторства произведения.

Эта смена парадигмы иллюстрируется творчеством двух музыкантов, которые являются типичными представителями разных направлений: Лю Тяньхуа, реформатор-интеллектуал, и Абин, слепой народный музыкант.

Лю Тяньхуа в конце 1920-х гг. создал три композиции для пипы и целый ряд этюдов, которые и сегодня являются основными в обучении игре на пипе. В его музыке использовались западные композиторские идеи, а техника игры пополнилась приемами, заимствованными у других традиционных китайских инструментов. Такие композиции Лю Тяньхуа, как «Улучшенный этюд» и «Медитация», демонстрируют синтез китайского традиционного и западного стилей. Но его соло изначально рассматривались как конкретные, фиксированные композиции, а публикация подробных партитур ознаменовала официальное принятие письменного, а не устного идеала передачи музыки.

Соло Абина – «Великие волны, омывающие песок», «Чжаоцзюнь пересекает границу» и «Лодки-драконы» – были записаны группой музыковедов, профессоров и студентов консерваторий, которые общались с традиционными музыкантами и собирали фольклор в начале 1950-х гг.

Эти три соло демонстрируют два разных стиля творчества. Дж. Сток пишет: «С одной стороны, благодаря свободным вариациям вступительных разделов “Великие волны” и “Чжаоцзюнь” можно рассматривать как связанные с классическим репертуаром пипы.<...> С другой стороны, “Лодки-драконы” с их намеренным использованием народных песен, разделенных свободными перкуссионными интерлюдиями, связаны с традиционным репертуаром сюит для ударных и мелодических инструментов *шифань логу*» [6, с. 138–139].

Композиции Абина стали широко популярны и вошли в современный концертный репертуар. Они также были неоднократно переписаны для исполнения студентами консерваторий: добавлялся аккомпанемент, перестраивалась структура, изменялись названия, программы и интерпретации, но они по-прежнему ассоциировались с Абином. Эта идентификация музыки с ее создателем, очевидно, оставалась важной, даже когда исполнение того, что для него было традиционной народной музыкой, приобретало новые смыслы, одновременно закрепляя понятие авторства и приводя к отчуждению произведения от народной традиции.

Реформирование пипы в конструктивном аспекте и в плане звукоизвлечения, как и переход от устной к письменной традиции, проводилось консерваторскими интеллектуалами Лю Тяньхуа и Куан Ючжуном и также включало два этапа.

В начале 1930-х гг. Лю Тяньхуа в кооперации со своими коллегами Чэн Уцзя и Ван Цзюньцзинем, а также музыковедом Ян Иньлю, увеличил количество ладов с 10–14 (как на пипах XIX и начала XX вв.) до 19, добавив два на грифе (*сян*) и пять на корпусе (*пин*). Реформаторы опирались на многочисленные измене-

ния, которые претерпел инструмент за предшествующие эпохи и современные исполнительские практики, связанные с равномерно-темперированной настройкой инструмента. Им удалось не только расширить диапазон, но и совместить в строении пипы возможности различных строев (диатоника, хроматика, микрохроматика).

Ученые склонны подчеркивать, что пипа Лю Тяньхуа подходила для исполнения западной музыки [5, с. 24], но не менее важно и то, что на ней все еще можно было играть в ансамбле с китайскими инструментами, а также исполнять традиционный сольный репертуар – верхние лады пипы оставались подвижными и могли быть расположены для исполнения как секундовых последовательностей, так и для микрохроматики.

Реформированный инструмент не получил широкого распространения, но сама реформа заложила основы для развития его конструкции в начале 1950-х гг. Опираясь на записки и чертежи Лю Тяньхуа, Куан Ючжун (на тот момент – студент, впоследствии – профессор Центральной консерватории музыки) заказал на Тяньцзиньской фабрике пипу с равномерной темперацией и 24-мя зафиксированными ладами. Это стало стандартной конфигурацией для современных инструментов.

Отметим тот факт, что Куан ставил задачу не столько сохранить возможность исполнения на пипе микрохроматических последовательностей, сколько адаптировать для нее скрипичную музыку. Его первыми переложениями стали «Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакова и «Турецкий марш» В.А. Моцарта.

Куан также ввел в широкую практику использование искусственных ногтей и металлических струн. Согласно исследованию Дж. Милворда, попытки такого рода предпринимались и ранее, но «ни одна из них не была успешной» [4], так как приоритетом для исполнителей оставалась тонкая эстетика музыки для пипы. Но в период «оркестровки китайской музыкальной жизни» это решение стало соответствовать потребностям традиционных инструментов и исполнителей в новом художественном ландшафте.

Именно для обновленного инструмента в 1960-х гг. появляются первые произведения, написанные китайскими композиторами, не владеющими навыками игры на инструменте. И именно с этого времени можно отсчитывать следующий этап – этап профессионализации искусства, которое по своей сути уже стало академическим и рационализировало предшествующий опыт таким образом, что модернизированная «западными» средствами китайская сущность искусства игры на пипе казалась подлинной традицией.

Литература:

1. Варламов, Д.И. Реконструкция китайских народных инструментов в контексте академизации / Д.И. Варламов, Т. Ян. – Текст : непосредственный // Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития : сборник материалов III Международной научно-практической конференции. – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2023. – С. 116–121.

2. Goehr, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music / L. Goehr. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 368 p. – ISBN-10 : 0195324781. – Text : direct.

3. Lin, Esther E-Shiun. Pipa pai: concept, history and analysis of style : Thesis / E. Lin. – Text : electronic // University of British Columbia Repository. – OPEN.LIBRARY.UBC.CA : [сайт]. – Vancouver. – 1996. – URL : https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/ 1.0087817 (date of access: 12.01.2024).

4. Millward, James A. From Camelback to Carnegie Hall: the Global Journey and Modern Makeover of the Pipa. – Text : electronic // Open repository of academic articles. – ACADEMIA.EDU : [сайт]. Prepared for the panel «Chordophones and Culture: Fine-Tuning Ethnic, National and Global Meanings of Three Asian Lutes», at the Association of Asian Studies Annual Meeting, Boston. – 2007. – URL : https://www.academia.edu/33126642 (date of access:12.02.2024).

5. Myers, John E. The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music / J. E. Myers. – Kent : The Kent State University Press, 1992. – 189 p. – ISBN 10 : 0873384555. – Text : direct.

6. Stock, Jonathan P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings / J. Stock. – Rochester, New York : University of Rochester Press, 1996. – 209 p. – ISBN-10 : 1878822764. – Text : direct.

7. Wei, Deng. Historical development of the pipa : Thesis / D. Wei. – Text : electronic // University of Tasmania Repository. – FIGSHARE.UTAS.EDU.AU : [сайт]. – Hobart, Tasmania Conservatory of Music. – 1987. – URL : https://figshare.utas.edu.au/articles/thesis/Historical_development_of_the_pipa/23242583 (date of access: 15.05.2024).

References:

1. Varlamov, D.I. Rekonstruktsiya kitayskikh narodnykh instrumentov v kontekste akademizatsii / D.I. Varlamov, T. Yan. – Tekst : neposredstvennyy // Istoriko-kul'turnoe nasledie Rossii i Kitaya: voprosy izucheniya, sokhraneniya i razvitiya : sbornik materialov III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Krasnodar : Krasnodarskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2023. – S. 116–121.

2. Goehr, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music / L. Goehr. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 368 p. – ISBN-10 : 0195324781. – Text : direct.

3. Lin, Esther E-Shiun. Pipa pai: concept, history and analysis of style : Thesis / E. Lin. – Text : electronic // University of British Columbia Repository. – OPEN.LIBRARY.UBC.CA : [sayt]. – Vancouver. – 1996. – URL : https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/ 1.0087817 (date of access: 12.01.2024).

4. Millward, James A. From Camelback to Carnegie Hall: the Global Journey and Modern Makeover of the Pipa. – Text : electronic // Open repository of academic articles. – ACADEMIA.EDU : [sayt]. Prepared for the panel «Chordophones and Culture: Fine-Tuning Ethnic, National and Global Meanings of Three Asian Lutes», at the Association of Asian Studies Annual Meeting, Boston. – 2007. – URL : https://www.academia.edu/33126642 (date of access:12.02.2024).

5. Myers, John E. The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music / J. E. Myers. – Kent : The Kent State University Press, 1992. – 189 p. – ISBN 10 : 0873384555. – Text : direct.

6. Stock, Jonathan P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings / J. Stock. – Rochester, New York : University of Rochester Press, 1996. – 209 p. – ISBN-10 : 1878822764. – Text : direct.

7. Wei, Deng. Historical development of the pipa : Thesis / D. Wei. – Text : electronic // University of Tasmania Repository. – FIGSHARE.UTAS.EDU.AU : [sayt]. – Hobart, Tasmania Conservatory of Music. – 1987. – URL : https://figshare.utas.edu.au/articles/thesis/Historical_development_of_the_pipa/23242583 (date of access: 15.05.2024).

Для цитирования: Сказкина, Л.Б. О важности роли аккомпанемента на примере романсов из цикла «Прощание с Петербургом» М.И. Глинки / Л.Б. Сказкина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 44–49.

УДК 7

Сказкина Лилия Борисовна,
ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: sckazckina.lili@yandex.ru
Россия, г. Волгоград

О ВАЖНОСТИ РОЛИ АККОМПАНЕМЕНТА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ ИЗ ЦИКЛА «ПРОЩАНИЕ С ПЕТЕРБУРГОМ» М.И. ГЛИНКИ

Аннотация. *В статье предпринята попытка определить круг специфических задач в работе концертмейстера над некоторыми романсами М.И. Глинки из цикла «Прощание с Петербургом». С этих позиций рассматриваются романсы: «Болеро», «Давно ли роскошно ты розой цвела», «Жаворонок», «Попутная песня». Актуальность данной работы заключается в подходе к изучению данных произведений с точки зрения комплексного взаимодействия концертмейстерских и вокальных задач. В заключение поднимается вопрос об эволюции жанра романса начала XIX века и, соответственно, о возрастающем значении фортепианной партии.*

Ключевые слова: *романс; аккомпанемент; концертмейстер; солист; фортепиано.*

Liliya Skazkina,
Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Associate Professor of the Piano Department
E-mail: sckazckina.lili@yandex.ru
Volgograd, Russia

ON THE IMPORTANCE OF THE ROLE OF ACCOMPANIMENT BY THE EXAMPLE OF ROMANCES FROM THE CYCLE “FAREWELL TO PETERSBURG” by M.I. GLINKI

Annotation. *The article attempts to determine the range of specific tasks in the accompanist’s work on some of M.I.’s romances. Glinka from the cycle “Farewell to St. Petersburg”. From these positions, the romances are considered: “Bolero”, “How long has it been since you bloomed luxuriously as a rose”, “Lark”, “A passing song”. The relevance of this work lies in the approach to the study of these works from the point of view of the complex interaction of accompanist and vocal tasks. In conclusion, the question is raised about the evolution of the romance genre of the early 19th century and, accordingly, about the growing importance of the piano part.*

Keywords: *romance; accompaniment; accompanist; soloist; piano.*

Жанр романса прочно закрепился в России в начале 19-го столетия. В вокальных миниатюрах Алябьева, Варламова, Гурилёва часто использовался аккомпанемент гитарного типа, а ведущую роль выполняли мелодия и поэтический текст. Развитие камерного музицирования сопровождалось возрастающим значением фортепианной партии. Начиная с романсов Глинки, аккомпанемент перестает быть лишь ритмо-гармонической поддержкой и становится у композито-

ров XIX–XX веков почти равноправной партией, подчеркивающей и усиливающей выразительность мелодии и текста.

Остановимся на некоторых романсах из цикла «Прощание с Петербургом» Глинки, созданного в 1840 г. Все 12 романсов написаны на слова Нестора Кукольника и посвящены друзьям. В своем цикле Глинка отдал дань разным жанрам – романсу, песне, каватине, колыбельной, фантазии, баркароле.

Романс «Болеро», который был создан первым, посвящён Антону Антоновичу Скалону, боевому генералу, воевавшему в российской императорской армии против войск Наполеона Бонапарта в Отечественной войне 1812 года.

Интерес Глинки к Испании общеизвестен. Первое «прикосновение» к испанской музыке состоялось ещё до посещения Глинкой самой страны. В 1832 году, находясь в Италии, композитор написал романс «Победитель» в ритме болеро на стихи В.А. Жуковского. Спустя два года Глинка вновь обратился к испанской теме. Зимой 1834 г. он сочинил романс на стихи А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья». В 1838 г. М.И. Глинка написал музыку к другому стихотворению А.С. Пушкина – «Ночной зефир». И, наконец, в 1840 г. он создает два новых произведения, основанных на испанской ритмике: «Болеро» («О, дева, чудная моя») и «Фантазию» («Стой, мой верный, бурный конь») на стихи Н.В. Кукольника, включив их в цикл «Прощание с Петербургом».

К сожалению, не так часто композиторы оставляют в своих воспоминаниях историю создания своих сочинений. А вот о «Болеро» есть упоминание. В своих «Записках» Глинка писал: «В день моих именин, т. е. 21 мая, когда я шёл из Ревельского подворья к Степанову, где провёл большую часть дня, мне пришла мелодия болеро “О, дева, чудная моя”. Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону мысль о двенадцати романсах, изданных потом П.И. Гурскалиным под именем “Прощание с Петербургом”. У меня было несколько запасных мелодий. И работа шла весьма успешно» [3, с. 244]. «Из Болеро я сделал целую пьесу для фортепиано. Герман переложил его очень удачно на свой оркестр, равно как и вальс Fantaisie h moll; обе эти пьесы были чрезвычайно любимы публикой» [3, с. 246]. Они часто исполнялись на летней площадке Павловского вокзала, пригорода Петербурга.

Вступление написано в низком регистре, выгодном для плотного звучания рояля. Темп Allegro moderato. Характер испанского танца передан острым, четко акцентированным ритмом. Болеро аккомпанируют музыканты на гитаре, ударных, кастаньетах, поэтому грубое, тяжелое звучание рояля здесь недопустимо. Нужно играть цепким штрихом, словно на гитаре. Во вступлении обращает на себя внимание одна деталь: штрих первых трёх нот в правой руке – две ноты под лигой, затем стаккато. По всей вероятности, композитор таким не очень удобным, подробным штрихом буквально с первой доли удерживает от «виртуозничания».

Темп Allegro moderato – нечёткое понятие. Очень важно найти верное движение, ведь именно концертмейстер его задаёт. Для этого ищем в партии певца самое сложное в техническом отношении место. Таковым является мотив на слова «…в немом восторге таешь ты».

В начале вокальной партии стоит авторская ремарка *amoroso e dolce* (нежно, с любовью). Пылкая, изменчивая мелодия сопровождается четким энергичным аккомпанементом. Перед певцом стоит непростая задача – спеть очень выразительно в рамках заданного ритма. Особое внимание следует уделить синкопам.

При разборе поэтического текста обращает на себя внимание как бы нелогичность ударений: слог, требующий затакта, приходится на сильную долю. «О, дева», «прИпав», «трЕпещет», «И бурю», «Я рву». Ударный слог при этом под акцентом. Если попробовать спеть без аккомпанемента, то всё выглядит достаточно благополучно, но стоит начать петь с сопровождением, и картина меняется – словно смещается тактовая черта. Возникает ощущение сопротивления мелодической линии и аккомпанемента. Эффект поразительный!

На словах «Так много пламени в очах» появляется ремарка *dolcissimo* (очень нежно), а мелодия изобилует синкопами и прихотливым ритмом. Рояль звучит на пианиссимо. Следует точно выполнить указания композитора. На словах «Так много» – аккорды на легато, а в следующем такте – «пламени в очах» – ритм в правой руке меняется, аккорды звучат «остро», как «уколы шпаги».

На словах «Лобзанье длится…» – ремарка *lusingando* (льстиво, вкрадчиво). Этот небольшой эпизод по своему характеру сильно контрастирует с предыдущим разделом. Мелодия звучит в унисон с инструментом на легатиссимо. Перед певцом стоит сложная задача – интонировать непростую мелодию в восходящем движении, состоящую из малой секунды, уменьшённого трезвучия и квартового хода: «Лобзанье длится… без речей». Следует обратить внимание на многоточие – допусти́м небольшой люфт. После слов «в невозмутимой тишине» необходима цезура, так как далее стоит ремарка *risoluto e con furore* (решительно, с яростью). Уже сложилась исполнительская традиция – исполнять этот эпизод, состоящий из 6 тактов, в более медленном темпе, хотя в нотах отсутствует смена темпа. Глинка очень ревностно относился к своим ремаркам, их было огромное множество, и этот факт требует осмысления. Может быть, всё-таки, привести темп к одному знаменателю?

Проигрыш в точности повторяет вступление, единственное отличие – отсутствие *diminuendo* перед вступлением певца. В отличие от первого куплета, стоит ремарка *risoluto* (решительно). Таким образом аккомпанемент подготавливает смену настроения. В мелодии на словах «и дик, и мрачен буду я» каждый звук скандируется, партия фортепиано дублирует его секстовыми интервалами.

«Любви крылатые мечты» – ремарка *con dolore e passione* (с грустью, но страстно) и неожиданная ремарка в заключительном разделе *dolccisimo e legato* – «но нет, ты не изменишь мне…». В музыке появляются умоляющие интонации. Инструментальная постлюдия возвращает нас в первоначальный характер – торжественный и энергичный.

«Слух и мастерство Глинки исключительно чуткие, и очень немного моментов в его музыке, которые можно было бы счесть за деятельность рассудка и за соблазны “технической игры”, которые не коренились бы в живой интонации, в потребности быть всеми услышанным, в искусстве высказывания, “произнесения”. <…> Есть среди его (Глинки) романсов вещи, не уступающие по художественным качествам, интеллектуальной заострённости и стилевой завершённости наиболее всеми любимым. Но они звучат реже, а то и совсем остаются в полузабвении» [1, с. 248]. К таковым относится каватина «Давно ли роскошно ты розой цвела». Посвящена Андрею Петровичу Лоди (1812–1870). Обучался пению в Италии, затем совершенствовался у М.И. Глинки. В 1837–1838 гг. пел в петербургском театре, в том числе партию Собинина в опере Глинки «Жизнь за царя», но прославился главным образом как камерный исполнитель.

Во вступлении мелодическая линия постоянно прерывается паузами. Они должны быть естественны, как певческое дыхание. Ниспадающая секундовая интонация в аккордовом изложении,

словно «вздохи», звучит трижды в разных регистрах, мягкий кадансовый оборот подводит к гитарному типу аккомпанемента. Все это настраивает певца на поэтический лад. В начале вокальной партии стоит ремарка *grazioso, con anima* (воодушевлённо, грациозно).

Борис Асафьев писал: «Снова вслушиваюсь в пластику форм романсных мелодий Глинки… Любуюсь красотой этой пластики: впечатление, будто голос, как рука скульптора, лепит звукоосязаемые формы, – так выразительно рельефны волнистые, извилистые <…> мелодии» [1, с. 247].

Первое предложение: «Давно ли роскошно ты розой цвела, но жизни непрочной минула весна» разделено паузой. Задача пианиста – помочь певцу соединить фразу. Интерлюдийный такт должен тяготеть к последующему. В партии левой руки в «виолончельном» регистре звучит выразительная мелодия, она словно «вторит» певцу. Во втором предложении мелодия проходит в аккомпанементе в октавном удвоении. У певца – подголосок. Создаётся впечатление непрерывной текучести, столь характерной для народных песен, которые развиваются по принципу вариантных повторов. Оба куплета заканчиваются каденцией – это своего рода дань жанру каватины.

Хотелось бы сказать несколько слов о партии правой руки. Это так называемые переборы, аккомпанемент гитарного типа. В чем заключается его исполнительская сложность, особенно для начинающих музыкантов? В интонировании этого, на первый взгляд, простого аккомпанемента. В помощь предлагаем подтекстовку для последних трёх восьмых: «скажи мне».

Вторая каденция подводит ко второй части, которая звучит в одноименном мажоре, четырехдольность сменяется трехдольностью.

Появляется авторское указание: *vivace ed appassionato ma grazioso assai* (живо, страстно, но весьма грациозно). Звучит яркий вальс, сродни романсу «В крови горит огонь желанья». Но аккомпанемент совсем не типичный. Басовая линия идет на легато, а партия правой руки является подголоском мелодии. Это и придает музыке изящество и грациозность. Обращает на себя внимание смена штриха в вокальной партии. На словах «чудная дева моя» появляется стаккато на пиано, изысканнейшее звучание, которое потребует от пианиста легчайшего прикосновения. Далее следует ремарка *dolcissimo* (очень нежно) – «нежная роза взошла, юной красой расцвела». И следом *con passione* (со страстью), но без изменения динамики. На стаккато дважды повторяется текст: «Нет, не отдам я тебя». И только перед постлюдией появляется ремарка *ritenuto ma con forza* (замедлить, но с огнем). Акцентированные четверти, выдержанные аккорды в сопровождении придают музыке очень торжественный характер. Но последние слова: «чудная дева моя» звучат *subito piano* (внезапно тихо). Глинкой выписан очень подробный исполнительский план – требуется колоссальное мастерство, чтобы реализовать замысел композитора.

«В романсах Глинки всегда налицо чуткое знание “интонационно-музыкального” словаря эпохи. <…> Это очень существенно. Но еще существеннее несомненное присутствие в каждом почти романсе “интонационной идеи” или замысла. <…> Вот известнейший романс «Жаворонок». В нём преобладает интонация “неисходною струёй” льющейся песни» [1, с. 251].

Тончайшее вступление предваряет мелодию романса, словно имитируя пение жаворонка. Особое внимание необходимо уделить точному ритму. Каждая ритмическая фигура начинается с шестнадцатой (многие играют восьмую). Именно шестнадцатая позволяет нам добиться необходимой легкости, прозрачности звучания.

В начале вокальной строчки стоит ремарка *semplice e con molta anima* (просто и одухотворённо). Мелодия сосредотачивается вокруг одного тона си – доминанта ми минора, «выразительное вибрирование которого прекрасно соответствует впечатлению от звенящего над полем, высоко в небе, длительно-длительно, «неисходною струёй», будто и без цезур голоса этой птицы» [1, с. 251]. Мелодию поддерживает аккомпанемент, в основе которого тонический органный пункт, словно колокольный звон, глубокий, бархатный и ясный, медленно плывущий над полем.

«Жаворонок» – наиболее известный и часто исполняемый романс композитора. Посвящён поэту и переводчику А.Н. Струговщикову (1809–1879). Также особую популярность получила фортепианная обработка, сделанная М.А. Балакиревым.

Известно, что написание «Попутной песни» было приурочено к открытию в 1837 году первой в России железной дороги, соединившей Петербург, Царское Село и Павловск. Посвящена Н.Ф. Немировичу-Данченко.

Из дневниковой записи Нестора Кукольника за 24 декабря 1839 года известно, что он написал слова на уже готовую мелодию. В той же записи Кукольник характеризует её следующим образом: «…чрезвычайно оригинальная композиция изображает паровоз с его ежедневными ощущениями; переходы весьма замечательны. В области музыки мне не встречалось ещё ничего подобного» [6].

Вокальная партия, как и аккомпанемент, представляют немалую исполнительскую сложность, учитывая темп *Presto* (очень быстро). В аккомпанементе в партии правой руки даны совершенно чёткие указания: две восьмые на staccato, две восьмые на legato с акцентом на первую долю. Штрих повторяется, его необходимо точно соблюдать. В партии же левой руки – разложенные аккорды, так называемые «альбертиевы басы». Очень важно исполнять их на non legato, имитируя движение паровоза. Это, в свою очередь, будет диктовать более сдержанное движение, так как в очень быстром темпе выдержать этот штрих не удастся. Создаётся яркий эффект некоего напряжения, что поможет в создании более убедительного образа.

Несмотря на то, что у Глинки встречаются романсы с очень простым, элементарным аккомпанементом, в целом значение партии фортепиано возрастает. Это непосредственно связано с новыми чертами глинкинского стиля, с его внутренним богатством и сложностью.

Обогащение фортепианной партии в романсах Глинки проявляется в использовании всех известных в его время технических завоеваний и возможностей этого инструмента, всех видов изложения, применявшихся в сольной фортепианной музыке. В сравнении с романсами Алябьева, Гурилёва, Варламова, романсы Глинки демонстрируют более плотную, полнозвучную фортепианную фактуру. Гораздо шире динамическая амплитуда, от пианиссимо до фортиссимо, причем нередко композитор сопоставляет эти нюансы на протяжении одного романса. Фортепианная партия интонационно богата, тематически наполнена. Она определяется не только мелодической развитостью, но и переосмыслением самых элементарных типов изложения. В них Глинка выявляет мелодическое начало, придает им максимальную выразительность.

Новизна аккомпанемента в романсах Глинки связана с иным соотношением с вокальной партией. В большинстве доглинкинских романсов вокальная партия была ведущей, а партия фортепиано лишь сопровождала, давала гармоническую опору, но не вносила ничего принципиально нового в выразительность звучания.

У Глинки аккомпанемент становится органической частью целого. По своему значению нередко он соизмерим с

вокальной партией, а порой и превосходит её. Применительно ко многим романсам можно говорить о «дуэтности» голоса и фортепиано. На партию фортепиано возлагаются принципиально иные задачи. Если в вокальной партии отображаются переживания героя, то партия фортепиано характеризует окружающую героя обстановку. Они дополняют друг друга, и это единство ведет к обогащению музыкально-поэтических образов.

Романсы Глинки чрезвычайно трудны для исполнения. Для достижения в них эмоциональной непосредственности и простоты необходимо владеть всем арсеналом исполнительских средств. Непосредственность должна сочетаться с большим мастерством.

Литература:

1. Асафьев, Б. М.И. Глинка / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1978. – 313 с. – Текст : непосредственный.

2. Васина-Гроссман, В.А. Михаил Иванович Глинка / В.А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1982. – 104 с. – Текст : непосредственный.

3. Глинка, М. Записки / М. Глинка. – Москва ; Ленинград : Academia, 1930. – 568 с. – Текст : непосредственный.

4. Глинка, М. Литературное наследие. В 2 томах. Том 2 / М. Глинка. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1953. – 892 с. – Текст : непосредственный.

5. Шендерович, Е. В концертмейстерском классе. / Е. Шендерович. – Москва : Музыка, 1996. – 206 с.

6. Кукольник и Глинка Отрывок из дневника Н.В. Кукольника. – Текст : электронный // Нестор Кукольник : [сайт]. – Москва, 2021. – URL: https://nestorkukolnik.wordpress.com/кукольник-и-глинка/ (дата обращения: 14.06.2024).

7. Испания в рукописном наследии Михаила Ивановича Глинки. – Текст : электронный // Российская национальная библиотека : [сайт]. – Санкт-Петербург, 2014. – URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/pervie_sochineniya.php#:~:text (дата обращения: 07.06.2024).

References:

1. Asaf'ev, B. M.I. Glinka / B. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1978. – 313 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Vasina-Grossman, V.A. Mikhail Ivanovich Glinka / V.A. Vasina-Grossman. – Moskva : Muzyka, 1982. – 104 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Glinka, M. Zapiski / M. Glinka. – Moskva ; Leningrad : Academia, 1930. – 568 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Glinka, M. Literaturnoe nasledie. V 2 tomakh. Tom 2 / M. Glinka. – Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953. – 892 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Shenderovich, E. V kontsertmeysterskom klasse. / E. Shenderovich. – Moskva : Muzyka, 1996. – 206 s.

6. Kukol'nik i Glinka Otryvok iz dnevnika N.V. Kukol'nika. – Tekst : elektronnyy // Nestor Kukol'nik : [sayt]. – Moskva, 2021. – URL: https://nestorkukolnik.wordpress.com/kukol'nik-i-glinka/ (data obrashcheniya: 14.06.2024).

7. Ispaniya v rukopisnom nasledii Mikhaila Ivanovicha Glinki. – Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya natsional'naya biblioteka : [sayt]. – Sankt-Peterburg, 2014. – URL: https://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/pervie_sochineniya.php#:~:text (data obrashcheniya: 07.06.2024).

Для цитирования: Степанова, Н.В. Актуальность развития критического мышления в структуре музыкально-исполнительской деятельности / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 50–55.

УДК 37.02

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

АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. *Автор обосновывает актуальность развития у музыканта-исполнителя критического мышления как одной из наиболее важных задач современного профессионального музыкального образования. Цель статьи состоит в рассмотрении основных положений психолого-педагогических концепций осмысления категорий «мышление» и «критическое мышление». В статье актуализируются вопросы экстраполяции принципов рассматриваемых научных концепций в структуру музыкально-исполнительской деятельности.*

Ключевые слова: *мышление; критическое мышление; деятельностно-познавательная природа мышления; музыкально-исполнительская деятельность; учебно-образовательный процесс.*

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

THE RELEVANCE OF THE DEVELOPMENT OF CRITICAL THINKING IN THE STRUCTURE OF THE MUSICAL PERFORMANCE ACTIVITIES

Annotation. *The author substantiates the relevance of the development of critical thinking in a musician performer as one of the most important tasks of modern professional music education. The purpose of the article is to consider the main provisions of the psychological and pedagogical concepts of understanding the categories of «thinking» and «critical thinking». The article actualizes the issues of extrapolation of the principles of the considered scientific concepts into the structure of musical performance activities.*

Keywords: *thinking; critical thinking; activity-cognitive nature of thinking; musical and performing activity; educational process.*

Приступая к осмыслению актуального на сегодняшний день в психолого-педагогической науке и практике понятия «критическое мышление», обратимся к характеристике фундаментальной категории психологической науки, ле-

жащей в основе рассматриваемого понятия – категории «мышление».

Мышление как активная, сложно структурированная мыслительная деятельность, согласно концепции С.Л. Рубинштейна, осуществляется посредством взаимообусловленных операций «анализирования и синтезирования», а также производных от них операций – «абстракции и обобщения». Утверждая, что «анализ и синтез – это две стороны <…> единого мыслительного процесса» [7, с. 310], С.Л. Рубинштейн указывал на диалектическую взаимосвязь психологических механизмов «внутреннего» и «внешнего», организующих познавательную деятельность человека, подчёркивая познавательно-деятельностную природу мышления. По мнению учёного, в этом процессе «психика – это внутреннее, а деятельность – это внешнее, <…> и психика, и деятельность представляют органический сплав внешнего и внутреннего» [1, с. 37]. Таким образом, внешнее информационно-знаниевое поле является фундаментом для интенсификации процессов мыслительной деятельности, подтверждение чему мы находим в словах С.Л. Рубинштейна: «мыслительные процессы активизируются при решении конкретных «проблемных ситуаций» [7, с. 328].

На познавательно-деятельностную природу мышления указывали в своих трудах Л.С. Выготский, А.В. Брушлинский, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин, трактуя мышление, с одной стороны, как «высшую степень познания», с другой – как «специфическую человеческую деятельность, отвечающую познавательному мотиву», разделяя при этом позицию С.Л. Рубинштейна, что «мышление всегда возникает из затруднения <…>, там, где поведение встречает преграду» [3, с. 166]. Научная концепция познавательно-деятельностной природы мыслительных процессов позволяет говорить о мышлении как о форме деятельности, дающей человеку возможность анализировать, осмысливать информацию о предмете познания, давая ему адекватную оценку, и, как следствие, её эффективную деятельностную реализацию. Эту же идею транслирует в своей «Теории информации» Н. Винер: «Человек погружён в мир, который он воспринимает своими органами чувств. Получаемая им информация координируется его мозгом и нервной системой, пока после соответствующего процесса накопления, сличения и отбора она не поступает в эффекторы» [2, с. 27]. Согласно его теории, информация имеет своё содержание, которое облечено в некий язык-код, постигая значение которого, человек открывает для себя широкое знаниево-понятийное поле об окружающем его мире.

В современной информационно перенасыщенной жизни способность человека ориентироваться в информации и умение работать с ней становятся приоритетными, выводя его мыслительно-познавательную деятельность на новый качественный уровень. Поэтому и мышление уже трактуется в научном мире как «исследование и поиск», которые стимулируют осознанное, «целенаправленное действие» [6, с. 85–86]. Таким образом, способность человека в своей познавательной деятельности продуманно и самостоятельно оперировать информационными ресурсами, адекватно оценивая и отбирая для себя самое значимое и ценное, формируя систему собственных убеждений и взглядов, актуализирует вопрос развития критического мышления.

Понятие «критическое мышление» на сегодняшний день стало предметом активного исследования в различных сферах гуманитарного знания, хотя история вопроса уходит корнями к идеям «аргументированного мышления» древнегреческих мыслителей (Сократ, Платон, Аристотель), основанным на тезисе о правомерности и ценности существования альтернативных точек зрения,

мнений, убеждений, взглядов. Именно они являются стимулом для формирования индивидуально-личностного осмысления и отражения жизни.

На сегодняшний день существует большое разнообразие формулировок понятия «критическое мышление», но одной из первостепенных его характеристик, по мнению Д. Дьюи, которого считают родоначальником идеи критического мышления, является «рефлекторная составляющая» (выражение Д. Дьюи), т.е. оценочная, она же – критическая. Именно она побуждает и стимулирует в человеке осознанные механизмы активного и непрерывного процесса познания, генерирующие систему знаний и оценочных суждений. Данный аспект составляет сущность современной концепции проблемного обучения, инициирующего исследовательско-поисковую компоненту. В рамках статьи приведём формулировку понятия «критическое мышление» Е.С. Полат как наиболее отвечающую нашим представлениям: «Критическое мышление стремится к убедительной аргументации, оно самостоятельно, оно стремится к знанию, это уверенность, но основанная на фактах» [6, с. 94]. Инструментально-операциональную составляющую критического мышления подробно рассмотрел Д. Клустер. Он выделил пять ключевых структурных компонентов критического мышления: 1) это мышление самостоятельное (носит индивидуальный характер); 2) это обобщённое мышление (информация как отправной пункт); 3) это проблемное и оценочное мышление (постановка конкретной проблемы и её решение); 4) это аргументированное мышление (наличие обоснованных доводов); 5) это мышление социальное (мыслить этично, т.е. в основе коммуникации лежит конструктивный диалог) [5].

Предпримем попытку экстраполировать основные положения концепции «критического мышления» и их реализацию в сферу музыкально-исполнительской деятельности. В музыкальной психологии широко исследовано понятие музыкальное мышление (М.Г. Арановский, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Б.Н. Теплов, Г.М. Цыпин, Б.Л. Яворский и др.). Учитывая особенности, рассматриваемой нами музыкально-исполнительской деятельности, встаёт вопрос – свойственна ли музыкальному мышлению критическая составляющая?

В своём исследовании мы определили музыкально-исполнительскую деятельность как «разновидность художественно-творческой деятельности, которая рождает особый творческий продукт – музыкальную интерпретацию, содержанием которой является индивидуальное прочтение, персонально-личностное истолкование музыкального текста и его практическая реализация в живом исполнении» [8, с. 24]. Процесс реализации художественной идеи композитора – это создание неповторимого «исполнительского эквивалента авторского замысла», который всегда окрашен особым типом мышления исполнителя-интерпретатора, всецело обусловленного его творческой индивидуальностью, художественным мировоззрением, а также духовно-интеллектуальным опытом.

Художественное мышление всегда противопоставлялось рационально-логическому. Так, например, вышеупомянутый Дэвид Клустер считает, что для творческого мышления в принципе не характерны «аналитические, оценочные суждения» [цит. по: 6, с. 93]. Позволим себе не согласиться с этой точкой зрения, поскольку считаем, что доминирующее у музыканта-исполнителя художественное мышление совершенно не исключает способность рационально мыслить, т.е. наличие у него рефлексивного типа мышления. Более того, рефлексивный тип мышления, на наш взгляд, является непреложным компонентом ху-

дожественного мышления, который позволяет музыканту проводить сравнительный анализ различных интерпретаторских версий, генерировать неординарные идеи и вырабатывать собственную исполнительскую концепцию произведения. Так, Г.М. Цыпин писал: «эмоциональная природа музыкального мышления отнюдь не препятствует оперированию определёнными системами теоретических категорий и понятий» [9, с. 247]. Поэтому широко исследованная в музыкальной психологии тема – «психология исполнительского творчества» (А.В. Вицинский, Л.Л. Бочкарёв, Г.П. Овсянкина, В.И. Петрушин, Ю.А. Цагарелли, Г.М. Цыпин и др.) – включает два взаимообусловленных компонента формирования индивидуальной исполнительской концепции – «интеллектуально-образное, где доминирует аналитическое начало, и эмоционально-образное – с преобладанием эмоционального начала» [1, с. 228].

Интересную мысль высказывает Л.Л. Бочкарёв, рассматривая исполнительское творчество в контексте «музыкально-критической деятельности», утверждая, что «благодаря механизму анализа через синтез, первичная эмоциональная гипотеза не только глубоко осмысливается, анализируется на этапе реализации, но и обогащается всесторонними связями и отношениями с «технической звуковой плотью» (второй синтез), что ведёт к более глубокому постижению прообраза, который открывается перед исполнителем в многообразии новых сторон» [1, с. 234]. Анализ научных исследований в области психологии и педагогики музыкальной деятельности показывает, что музыкально-исполнительская деятельность – это «плод деятельности художественного мышления, <…> познание и оценивание слито здесь воедино» [4, с. 122]. Важным аспектом в данном процессе является продуманная, достоверная и убедительная интерпретация музыкантом-исполнителем авторского текста с точки зрения особенностей музыкального языка, стиля, жанра, обусловленных культурно-эстетическими принципами эпохи. В своём исследовании мы рассматриваем авторский текст как «знаковую систему нотирования, посредством которой осуществляются механизмы раскодирования, понимания и осознания смысла музыкального произведения исполнителем» [8, с. 25]. Расшифровка, постижение и проникновение в смыслы «поливалентной» музыкальной информации, обусловленной «множественностью истолкований любого её параметра», невозможно вне развитого критического начала у музыканта-исполнителя [8, с. 25]. Музыкант-исполнитель становится музыкантом-исследователем, который пребывает в непрерывном поиске, в противном случае он стоит на месте.

Таким образом, «операциональная сторона деятельности» музыканта-исполнителя немыслима без аналитической составляющей, определяющейся способностью к глубокому, исчерпывающему, самостоятельному анализу музыкальной информации и её критической оценке. Создавая свою индивидуальную «режиссуру произведения», музыкант находит новые интерпретационные возможности в трактовке исполняемого произведения. Горячо протестовали известные музыканты-исполнители и педагоги (Г.Г. Нейгауз, Н.Е. Перельман, В.Х. Разумовская, С.И. Савшинский, С.Е. Фейнберг и др.) против формального подхода в исполнительской интерпретации, лишённого своеобразия, новизны и свежести, хотя, безусловно, «новое всегда рождается через сопоставление со старым» [1, с. 178].

Резюмируя вышеизложенное, отметим: становится очевидным, что наличие развитого конструктивно-критического мышления у музыканта-исполнителя является непреложной задачей современного профессионального

музыкального образования. В процессе обучения музыкант-исполнитель должен получить комплекс музыкально-теоретических знаний, ясные представления о работе над всеми атрибутами музыкального текста, создавая свою адекватную и окрашенную собственной индивидуальностью музыкально-интерпретаторскую концепцию. Умение музыканта найти оптимальное и убедительное равновесие между объективными и субъективными аспектами в трактовке всех параметров нотной записи, её образно-смыслового начала делает его интерпретацию осмысленной, а, следовательно, зрелой и убедительной.

Литература:

1. Бочкарёв, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарёв. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 352 с., ил. – Текст : непосредственный.

2. Винер, Н. Кибернетика и общество / Н. Винер. – Москва : Тайдекс Ко, 2002. – 184 с. – Текст : непосредственный.

3. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский ; под ред. В.В. Давыдова. – Москва : Педагогика-Пресс, 1999. – 536 с. – Текст : непосредственный.

4. Каган, М.С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа) / М.С. Каган. – Москва : Политиздат, 1974. – 328 с. – Текст : непосредственный.

5. Клустер, Д. Что такое критическое мышление? – Текст : электронный / Д. Клаустер // Русский язык. – 2002. – № 29 // Первое сентября : [сайт]. – Москва, 2019. – URL : https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200202902 (дата обращения: 07.09.2024).

6. Полат, Е.С. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е.С. Полат, М.Ю. Бухаркина. – Москва : Академия, 2007. – 368 с. – Текст : непосредственный.

7. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии. В 2 томах. Том 1 / С.Л. Рубинштейн. – Москва : Педагогика, 1989. – 488 с. – Текст : непосредственный.

8. Степанова, Н.В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Степанова Наталья Викторовна ; Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2011. – 225 с. – Текст : непосредственный.

9. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для педагогических институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение» / Г.М. Цыпин. – Москва : Просвещение, 1984. – 176 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bochkarev, L.L. Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti / L.L. Bochkarev. – Moskva : Klassika-XXI, 2008. – 352 s., il. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Viner, N. Kibernetika i obshchestvo / N. Viner. – Moskva : Taydeks Ko, 2002. – 184 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Vygotskiy, L.S. Pedagogicheskaya psikhologiya / L.S. Vygotskiy ; pod red. V.V. Davydova. – Moskva : Pedagogika-Press, 1999. – 536 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Kagan, M.S. Chelovecheskaya deyatel'nost' (opyt sistemnogo analiza) / M.S. Kagan. – Moskva : Politizdat, 1974. – 328 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Kluster, D. Chto takoe kriticheskoe myshlenie? – Tekst : elektronnyy / D. Klauster // Russkiy yazyk. – 2002. – № 29 // Pervoe sentyabrya : [sayt]. – Moskva, 2019. – URL : https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200202902 (data obrashcheniya: 07.09.2024).

6. Polat, E.S. Sovremennye pedagogicheskie i informatsionnye tekhnologii v sisteme obrazovaniya : uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy / E.S. Polat, M.Yu. Bukharkina. – Moskva : Akademiya, 2007. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Rubinshteyn, S.L. Osnovy obshchey psikhologii. V 2 tomakh. Tom 1 / S.L. Rubinshteyn. – Moskva : Pedagogika, 1989. – 488 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Stepanova, N.V. Razvitie kommunikativno-ispolnitel'skikh kachestv u studentov muzykal'nogo kolledzha v klasse fortepiano : spetsial'nost' 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Stepanova Natal'ya Viktorovna ; Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. – Ekaterinburg, 2011. – 225 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Tsypin, G.M. Obuchenie igre na fortepiano : uchebnoe posobie dlya pedagogicheskikh institutov po spetsial'nosti № 2119 «Muzyka i penie» / G.M. Tsypin. – Moskva : Prosveshchenie, 1984. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Домашова, И.А. К вопросу о профессиональной культуре концертмейстера: теоретический аспект / И.А. Домашова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 56–59.

УДК 7.071.2

Домашова Инна Андреевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
аспирант, преподаватель отделения народных инструментов,
младший научный сотрудник отдела организации научной работы
и международного сотрудничества
E-mail: inna.dmitrieva.1997@mail.ru
Россия, г. Челябинск

К ВОПРОСУ О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. *В данной статье рассматривается вопрос профессиональной культуры концертмейстера. Автор дает определение, анализирует сущность и содержание профессиональной культуры концертмейстера, подчеркивая ее важность для успешной профессиональной деятельности.*

Ключевые слова: *профессиональная культура; профессиональная деятельность; концертмейстер; концертмейстерская подготовка.*

Inna Domashova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Postgraduate Student, Teacher of the Department of Folk Instruments,
Junior Researcher of the Organization of Scientific Work and International
Cooperation Department
E-mail: inna.dmitrieva.1997@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

ON THE QUESTION OF A CONCERTMASTER'S PROFESSIONAL CULTURE: THEORETICAL ASPECT

Annotation. *The article considers professional culture of a concertmaster. The author gives definition, analyzes the essence and the content of a concertmaster's professional culture and emphasizes its importance for successful professional activity.*

Keywords: *professional culture; professional activity; concertmaster; concertmaster's education*

В век современных информационных технологий особую актуальность приобретает тема духовной сферы жизни человека, в частности, вопрос его профессиональной культуры. Синтез культуры, искусства и образования представляет собой широко распространенное и перспективно развивающееся в различных обла-

стях музыкальное искусство, которое объединяет исполнительскую, композиторскую и концертмейстерскую деятельность. В контексте темы нашей статьи мы исследуем многогранную и многофункциональную концертмейстерскую деятельность музыканта. С одной стороны, деятельность концертмейстера – это работа в ансамбле, где важны коммуникативные навыки, профессиональная мобильность и индивидуально-психологические качества, а с другой – это деятельность, направленная на саморазвитие: работу над важным для успешной профессиональной деятельности комплексом концертмейстерской подготовки и профессиональной культурой.

Прежде чем раскрыть сущность и содержание профессиональной культуры концертмейстера, рассмотрим различные подходы к определению данного понятия. По мнению М.А. Реньш, профессиональная культура специалиста проявляется в его профессиональной деятельности, обеспечивая при этом её более высокую эффективность [2]. В свою очередь, Т.А. Юрис характеризует профессиональную культуру как комплекс специальных знаний и умений, а также личностных качеств работника, принятых в конкретной профессиональной области в виде образцов и норм [3].

На сегодняшний день вопрос профессиональной культуры специалиста, на наш взгляд, является приоритетным. Следует отметить, что наравне с такими качествами, как профессиональная компетентность, конкурентоспособность, критическое мышление, профессиональное мастерство концертмейстер должен обладать профессиональной культурой, наличие которой необходимо для эффективной реализации его профессиональной деятельности. Мы согласны с мнением А.А. Музалева, что успех профессиональной деятельности во многом зависит от соответствия индивидуально-психологических качеств специалиста требованиям профессии [1]. Процесс формирования профессиональной культуры концертмейстера начинается с понимания содержания выбранной профессии и осознания ее основной цели.

Концертмейстерское искусство как профессиональное направление музыкальной педагогики обращает на себя пристальное внимание многих исследователей, занимающихся в различных областях научного познания (педагогика, психология, искусствоведение). В учебно-методической литературе освещаются вопросы истории и становления концертмейстерского искусства (В.Л. Бабюк, Н.Н. Горошко, В.В. Калицкий, Е.И. Кубанцева), раскрывается специфика деятельности концертмейстера с различными инструментами и голосом (Е.Л. Беломестнова, Н.А. Дубина, Л.В. Львовская, Ю.Г. Мирлас), характеризуются основные знания, умения и навыки, необходимые для становления музыканта в качестве концертмейстера (М.А. Антонова, Н.Н. Горошко, В.В. Калицкий, Т.П. Ретнева, О.П. Яновский). Проводятся различные конференции, методические семинары, открытые уроки и другие мероприятия, посвященные актуальным проблемам концертмейстерского искусства.

Поле деятельности концертмейстера охватывает различные области: исполнение партии аккомпанемента солисту (инструменталисту, вокалисту), ансамблю исполнителей, хору, хореографическому коллективу. Нередко в последнее время концертмейстер принимает активное участие в сопровождении театрального и кинематографического действия. Безусловно, для достижения успехов в этих направлениях концертмейстеру необходимо владеть профессиональной культурой.

Структурно профессиональная культура концертмейстера состоит из нескольких компонентов: профессиональная подготовка и личностно-психологические качества. Остановимся на каждом из них подробнее. Одним из основных компонентов профессиональной культуры концертмейстера является его профессиональная подготовка – комплекс

знаний, умений, навыков и компетенций, формируемый благодаря изучению как теоретических дисциплин (история русской и зарубежной музыки, история исполнительского искусства, история исполнительских стилей, инструментоведение, методика обучения игре на инструменте), так и практических (гармония, сольфеджио, полифония, анализ музыкальных произведений, инструментовка, концертмейстерский класс).

Профессиональная подготовка концертмейстера включает в себя знания, умения и навыки, необходимые для реализации художественного взаимодействия с солистами в процессе работы над произведением и его исполнением: чтение с листа; транспонирование; исполнение нескольких партий одновременно. Одним из важнейших качеств концертмейстера является способность к ансамблевому исполнительству: навык раздельного слухового восприятия голосовых или инструментальных партий; способность моментального реагирования на динамические, агогические, темповые изменения в процессе исполнения музыкального произведения; готовность к изменению своих исполнительских решений; умение предвосхитить, интуитивно предугадать возможные действия солиста.

Для эффективного развития навыка чтения нот с листа необходимо постоянно совершенствовать его и соблюдать следующие рекомендации: перед исполнением музыкального произведения визуально осмотреть нотный текст – присутствует ли смена тональности, размера, темпа; встречаются ли случайные знаки, повторы; есть ли в произведении гаммообразные и арпеджиообразные движения, секвенционные построения. При чтении нот с листа необходимо смотреть вперед на перспективу, видеть музыкальную траекторию движения – всё это позволяет усовершенствовать навык чтения нот с листа и добиться больших успехов в этом направлении. Для единого ансамбля между солистом и концертмейстером последний должен знать специфику солирующего инструмента: штриховую и артикуляционную палитру; возможности диапазона, динамических оттенков; игровые приемы. Эти знания необходимы для достижения естественного тембро-динамического баланса, звукового и штрихового единства, что в действительности является одной из главных задач ансамблевого исполнительства. Следующее важное направление в комплексе профессиональной подготовки концертмейстера – владение знаниями о репертуаре. Сюда входит исторический аспект произведения: знакомство с творчеством композитора и особенностями его стилистики в соответствии с той эпохой, в которую было создано сочинение; жанр и его направление; средства музыкальной выразительности и штриховая игра. Знание репертуара не только расширяет кругозор, но и развивает аналитическое мышление, эмоциональный интеллект, внутренний слух, исполнительскую реакцию и творческую самостоятельность. Профессиональный комплекс подготовки предполагает наличие у музыканта способности слушать и слышать не только собственное исполнение, но и звучание партии солиста. Следует приспосабливать своё видение музыки к исполнительской манере солиста, а также, на наш взгляд, владеть в совершенстве его партией. Важно, играя в ансамбле, осознавать общий исполнительский план, единство темпа и ритма, артикуляции и фразировки, согласованности динамики и тембрового баланса. Основная задача концертмейстера и солиста – донести единый интегрированный образ произведения.

Следующий немаловажный компонент профессиональной культуры концертмейстера – личностно-психологические качества, которые представляют собой совокупность индивидуальных характеристик специалиста, необходимых для гармоничных взаимоотношений с солистом и эффективности достижения общей цели. Данные качества подразделяются на две группы: общемузыкальные и исполнительские. К общемузыкальным

качествам отнесем наиболее общие качества концертмейстера, которые лежат в основе построения его целостного образа и поведения: ощущение; восприятие; внимание; память; мышление; воображение; эмоциональный интеллект; эмпатия. В подструктуру исполнительских качеств концертмейстера входят: профессиональное владение инструментом; артистизм; стабильность; коммуникативность; креативность; развитые волевые качества; ассоциативность; эрудированность; наличие высокой мотивации; профессиональная мобильность; умение быстро адаптироваться к новым условиям; способность к организаторской и управленческой деятельности. Для высокой результативности концертмейстерской деятельности подчеркнем важность взаимосвязи рассмотренных нами компонентов профессиональной культуры концертмейстера.

В заключение отметим, что современное музыкальное образование, прежде всего, направлено на подготовку высококвалифицированного, конкурентоспособного и компетентного специалиста в сфере его профессиональной деятельности. Рассмотрев вопрос профессиональной культуры концертмейстера с позиции конкретизации понятия и выявления содержания её основных компонентов, мы пришли к выводу, что наличие у концертмейстера профессиональной культуры является необходимой основой эффективности его профессиональной деятельности и служит вектором в развитии культуры в целом.

Литература:

1. Музалёв, А.А. Профессиональная культура и ее роль в формировании профессиональных качеств специалиста в условиях профессионально-технической школы / А.А. Музалёв. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2014. – № 4 (63). – С. 1040–1045. – URL: https://moluch.ru/archive/63/9883/ (дата обращения: 20.09.2024).

2. Реньш, М.А. Профессиональная культура специалиста: аксиологический аспект / М.А. Реньш. – Текст : непосредственный // Личностно развивающее профессиональное образование : материалы V Международной научно-практической конференции, 17–18 ноября 2005 г., Екатеринбург. В 4 частях. Часть 4. – Екатеринбург : Издательство РГППУ, 2005. – С. 91–94.

3. Юрис, Т.А. Культура профессиональной деятельности : пособие для слушателей специальностей переподготовки 1-24 01 71 «Правоведение» и 1-24 01 72 «Экономическое право» заочной формы обучения / Т.А. Юрис. – Гомель : ГГТУ им. П.О. Сухого, 2020. – 43 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Muzalev, A.A. Professional'naya kul'tura i ee rol' v formirovanii professional'nykh kachestv spetsialista v usloviyakh professional'no-tekhnicheskoy shkoly / A.A. Muzalev. – Tekst : elektronnyy // Molodoy uchenyy. – 2014. – № 4 (63). – S. 1040–1045. – URL: https://moluch.ru/archive/63/9883/ (data obrashcheniya: 20.09.2024).

2. Ren'sh, M.A. Professional'naya kul'tura spetsialista: aksiologicheskiy aspekt / M.A. Ren'sh. – Tekst : neposredstvennyy // Lichnostno razvivayushchee professional'noe obrazovanie : materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 17–18 noyabrya 2005 g., Ekaterinburg. V 4 chastyakh. Chast' 4. – Ekaterinburg : Izdatel'stvo RGPPU, 2005. – S. 91–94.

3. Yuris, T.A. Kul'tura professional'noy deyatel'nosti : posobie dlya slushateley spetsial'nostey perepodgotovki 1-24 01 71 «Pravovedenie» i 1-24 01 72 «Ekonomicheskoe pravo» zaochnoy formy obucheniya / T.A. Yuris. – Gomel' : GGTU im. P.O. Sukhogo, 2020. – 43 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Секретова, Л.А. Чарльз Айвз как зеркало американской культуры / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 60–65.

УДК 78.071.1

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

ЧАРЛЬЗ АЙВЗ КАК ЗЕРКАЛО АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. *Статья посвящена связи американского композитора Ч. Айвза с американской национальной культурой. Рассмотрена специфика проявления жанрово-стилистических черт американской песенной культуры в симфонических и вокальных формах и новаторские свойства музыкального материала произведений композитора.*

Ключевые слова: *Ч. Айвз; монтажная форма; полистилистика; открытая форма; спиричуэлс; госпельс; блюзовые интонации.*

Larisa Sekretova,
Ph. D. in Pedagogic Science, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of History, Theory of Music and Composition Department
E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

CHARLES IVES IN THE MIRROR OF AMERICAN CULTURE

Annotation*. The article is devoted to the connection of the American composer Charles Ives with the American national culture. The paper considers the specifics of the manifestation of genre and stylistic features of American song culture in symphonic and vocal forms and the innovative properties of the musical material of the composer's works.*

Keywords*: Charles Ives; mounting form; polystylistics; open form; spirituals; gospel; blues intonations.*

Чарльз Айвз принадлежит к числу чрезвычайно интересных и самобытных композиторов, внесших значительный след в развитие всей музыкальной культуры XX века.

По свидетельству американского исследователя его творчества П. Бургхолдера, во главу всей его деятельности можно поставить две важнейшие идеи, которые являются фундаментом эстетики и творчества.

Первая заключается в «отражении в музыке человеческого опыта во всем его многообразии, драматизме и эмоциональной силе; вторая – в создании действительно американской по духу музыки» [6, с. 76].

Действительно, по свидетельству исследователей С. Павлишина, А. Шнеерсона, С. Соколовой, Н. Мурзиной, Чарльз Айвз активно осваивает и ассимилирует различные художественные явления

американской музыкальной культуры, в ряду которых:

– достижения отечественного и зарубежного музыкального искусства;

– специфика микстовой американской культуры в ее взаимосвязи с французской, шотландской, индейской, английской, афроамериканской и латиноамериканскими разновидностями.

Эти факторы обусловили полистилистичный характер его творчества, проявившийся в категориях ***национальное*** (народная и профессиональная музыка Америки) и ***инонациональное*** (стилевые тенденции венских классиков – классической и современной музыки XX века).

Важным фактором формирования национального облика Ч. Айвза было его философское мироощущение. Особенно близки были Ч. Айвзу философы Конкорда, представители английского трансцендентализма, популярные в среде американцев того периода: мыслитель и общественный деятель Ральф Уолдо Эмерсон (1803–1882) и поэт Генри Давид Торо (1817–1862).

Об увлечении философией трансцендентализма и эстетической платформой данного направления свидетельствует литературный трактат Ч. Айвза под названием «Эссе перед сонатой». Задуманное как предисловие к одному из центральных произведений композитора – фортепианной сонате «Конкорд», – «Эссе» вылилось в окончательном виде в отдельную книгу – итог многолетних размышлений о сущности жизни и искусства. Продолжая идеи и творческие устремления философов «практического идеализма», сочетающих веру в постижение истины и добродетели через единение человека с Природой и Творцом, Айвз критикует гегемонию коммерции и стандартизации в области американского искусства: беспощадно разоблачает американские порядки начала и середины XX века.

Проблемы искусства в творчестве Айвза неразрывно связаны с социальными политическими вопросами. Им посвящен ряд специальных статей: «Стоять за президента и народ», «Добавление к двадцатому параграфу Конституции», «Письмо Франклину Рузвельту и меморандум», «Всемирная нация народов», «Большинство».

Подобные сентенции и высказывания Айвза составили концепционно-содержательную основу многих его произведений. Гражданская и художественная позиции Айвза наиболее ярко и открыто наметились практически во всех известных произведениях композитора и проявлялись в разных сферах творчества – симфонической, вокальной и камерно-инструментальной.

Отмеченная практически всеми исследователями сочинений композитора связь с традициями Новой Англии проявляется у Ч. Айвза в нескольких аспектах. Она угадывается, в первую очередь, в названиях произведений, навеянных жизненными событиями или художественными ассоциациями: «Три селения в Англии», «Празднества», «Детский день в лагере» «Центральный парк», «Регтайм».

Симфония «Праздники Новой Англии» имеет программные заголовки частей. Образы сменяющихся времен года переплетаются с известными событиями американской истории, отмеченными национальными праздниками: «День рождения Вашингтона» – зима, «4 июля» – весна, «День благодарения» – осень. В этом же ряду располагается и симфония «Лагерные встречи», которая также имеет программные заголовки частей: «Сборище стариков», «Праздник Дня детей», «Возрожденческая служба».

Подобной тематике посвящены и оркестровые сюиты Айвза: «Три места в Новой Англии», где части имеют следующие названия: «Сент-Годенс в бостонском парке», «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут» и «Хусатоник у

Стокбриджа». Музыка первой части сюиты посвящена образу полковника Роберта Шоу, вторая часть навеяна подвигами генерала Патнэма, воспевает его героическую борьбу за независимость.

Национальная тематика широко представлена Ч. Айвзом в его популярных патриотических песнях, в которых он раскрывает характер американского музыкального быта XIX–XX веков. Так, например, в песнях «Выборы», «Массы», «На полях Фландрии» и «За Джефферсона и свободу» и других вокальных произведениях Айвза постулируются мало свойственные этому жанру мысли о политике: осуждение деятельности партий, указание на вредность как американского радикализма и консерватизма.

Некоторые из песен, такие как «Массы», «Выборы», «Они находятся там» «Том уплывает», превращаются в своеобразные политические манифесты, рассматривающие общественные вопросы о государстве и его функциях. Влияние социальных национальных идей ярким образом проявилось в лозунгах и призывах публицистических песен и политических памфлетах. Об этом говорят и призывные заголовки песен, например, «Давайте выскажемся откровенно, если мы отважны!» или «О том, что любили наши отцы», «Долой политиков!», «Линкольн, великий гражданин!».

Как и его предшественников, Айвза в первую очередь интересовали старые псалмы и гимны пуритан – первых поселенцев Новой Англии. Темы духовных гимнов приобретают значение символов, выразителей истинных духовных ценностей. В отдельных случаях данные темы выступили в качестве стержневых, формообразующих элементов и входили в состав более сложно организованных пластов музыкальной ткани.

Большая часть применяемых композитором цитат отличается общностью происхождения: это американские популярные песни, опирающиеся на интонации революционных гимнов. Композитор зачастую обращается к сборникам текстов старинных пуританских гимнов, к духовным песням спиричуэлс. Так, возрожденческий гимн «*Ты увидишь приход своего Господа»* создан на основе известной американской народной песни; гимн «*Старый добрый путь*» – ирландского танца рила, гимн «*Не забывай меня*» близок песне *«Бега в Кэмптауне»* С. Фостера; «*Боевой гимн Республики*» схож со спиричуэлс *«Мои глаза видели славу пришествия Господа».*

Кроме возрожденческих духовных гимнов Айвза привлекают и популярные ковбойские напевы. Яркий пример – «Шотландская песня», воплощающая балладный мелодизм, от кластеров, изображающих падение ковбоя с лошади, до возвращения к упругим пружинистым ритмам «буги-вуги» и начальной балладной певучести в эпилоге.

Несомненное влияние на Айвза оказала и афроамериканская манера исполнения. В хоровых произведениях Айвза можно увидеть и характерные хоровые рефрены в духе жатвенных песен («Жатвенный хорал», «Линза»), повторяющихся припевов («О, Иордан», «О, слава, аллилуйя»). Подобное встречается в популярной песне «Генерал Бут» и одноименной симфонической поэме, где в рефрене многократно повторяется и варьируется один и тот же вопрос.

Зачастую Ч. Айвз использует известную в США другую разновидность таборного пения – духовные гимны второй половины XIX века госпельс и духовные песни спиричуэлс. Многие исследователи творчества Айвза (в частности, С. Павлишин, М. Ивашкин) отмечают, что гимны Новой Англии были идеальным материалом для него, так как в них естественно сочетались трансцендентальная возвышенность и «надмирность», общеизвестность и массовость. Среди используемых Айвзом цитат можно встретить также и популярные напевы гимнического характера: *«100-й псалом», «Очищающий источник», «Иисус,*
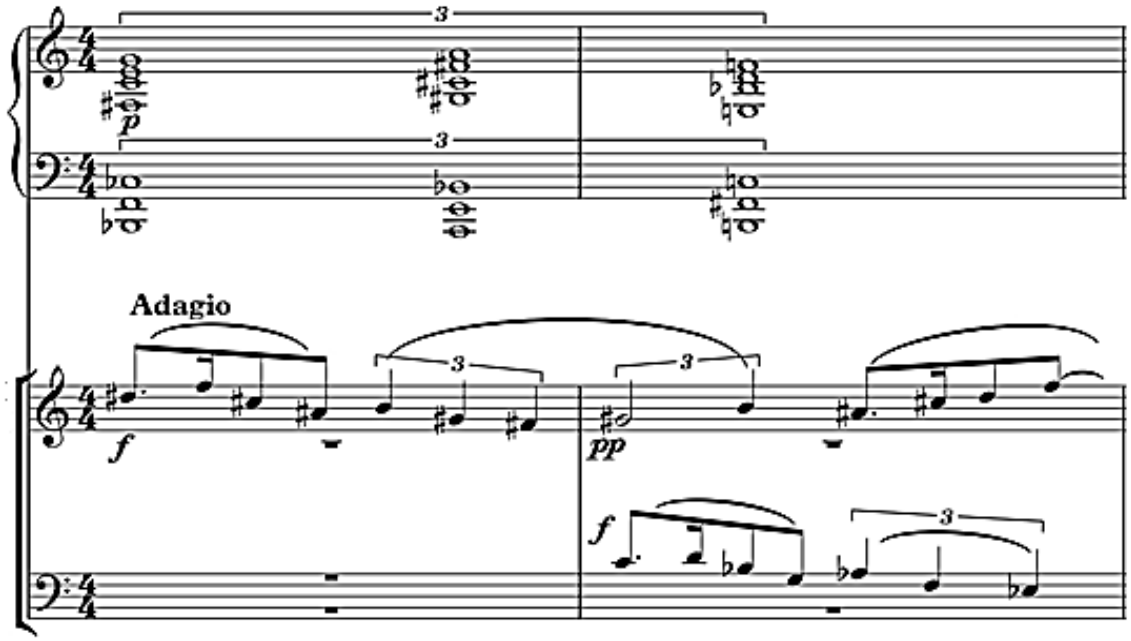
возлюбленный моей души» С. Марша, *«Часовой», «Миссионерский гимн», «Бетани».* Неслучайно центральным гимном Первой части 4 симфонии избирается духовный гимн *«Часовой» (Watchman*), изложенный в трех вариантах: синкопированном ритме и с измененным гармоническим сопровождением, контрапунктически соединенным с гимнами *«Присущий Богу»* и *«Вестминстерские колокола*».

Духовные гимны госпельс привлекали Айвза богатством интонационного и ритмического языка. Богатство импровизационности, блюзовые черты, изобилие орнаментального варьирования мелодической линии многократно применялись Айвзом. Композитор унаследовал повторение хоровых рефренов, простоту и ясность мелодической линии, наличие свинговых и более современных битовых интонаций. Так, в песне «Цирковой оркестр», поражающей калейдоскопичной сменой картинок нарядного действа, виден образчик танцевальной духовой музыки с ударной акцентировкой свинговых эффектов.

Не менее интересным и благодатным для Айвза оказалось изучение песенного наследия его предшественника, английского композитора Д. Эммета: *«Диксиленд» – гимн Гражданской войны «Индюк в соломе», «Дорога в Джорджию».* Из песен А. Фостера им наиболее часто применяются «*Река Свони», «Господин лежит в холодной земле», «Старый негр Джо*». Действительно, интонационный материал Второй симфонии содержит помимо классико-романтических цитат, аллюзий тем Л. Бетховена и П. Чайковского, напевы популярных американских маршей и песен: *«Бега в Кэмптауне*», *«Индюк в соломе», «Колумбия, жемчужина океана», «Старый негр Джо».*

Основной чертой другого излюбленного Айвзом жанра – *регтайма* – является упругая метроритмическая пульсация – свинг, перенесение акцентов с сильных долей на слабые, синкопы, ритмические острые специфические рисунки. Не меньшее значение имеет импровизационность, богатое вариационное развитие, блюзовые ноты, фактура по типу бас-аккорд. Ритмическая формула рэгтайма и его пентатонные мелодические попевки получают у Айвза преломление в произведениях, порою совсем не связанных с бытовой танцевальной сферой:

Пример 1



Так, регтайм выбран в качестве основного интонационного материала пятого пласта Третьей части симфонии «Празднества», один из эпизодов второй части 4 симфонии основывается на импровизационных регтаймовых темах. Музыкальная фактура эпизода разделяется на характерный для регтайма *beat* и *off-beat* (смещённый акцент). Также в песне зрелого периода «Эсхил и Софокл» мы обнаруживаем переплетение ритмических рэгтаймовых элементов, а с другой стороны – типичное для афроамериканской музыки сочетание нерегулярных ритмических фигур верхнего голоса и постоянство ударного остинатного фона.

Есть у Айвза ряд произведений, где рэгтайм не выступает в чистом виде, а лишь составляет часть метроритмического комплекса. В синкопированной песне «По тротуарам» для камерного ансамбля в размере $^{5}/_{8}$ ритм рэгтайма контрапунктирует с триолями, а ударные акцентированные аккорды в $^{3}/_{16}$ имитируют короткие удары барабана. Кроме основного рэгтаймового размера Айвз тяготеет к многоплановому варьированию внеударных акцентов и ритмических структур, как это имеет место в мрачном памфлете «На полях Фландрии», содержащем жанровую модуляцию из траурного марша в регтайм.

Наравне с духовными гимнами в творчестве Айвза используются богатые пласты бытовой музыки Америки – сентиментальные и комические песни, танцы, патриотические и студенческие песни, музыка для духовых оркестров.

По свидетельству многих исследователей, при анализе произведений Ч. Айвза невозможно определенно вычленить однородную жанровую и стилевую принадлежность его музыки. Безусловно, это связано с тем, что Айвз стоит у истоков нового плюралистического мышления, основанного идее на многоязычного единства. Стилевая пестрота, неоднозначность произведений Айвза во многом обусловлена напластованиями цитат классиков западноевропейской музыкальной культуры: Л. Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера. Во Второй симфонии уживаются цитаты, репрезентирующие стилевые модели разных эпох: Барокко (И. Бах, Ф. Гендель) Классицизм (Л. Бетховен) Романтизм (Л. Шпор) и музыкальные фрагменты звуковой среды XX века. Бетховенские цитаты представлены в двух важнейших произведениях: сонате «Конкорд» (мотив судьбы из Пятой симфонии) Втором квартете (тема «Оды радости»). В песне «Грантчестер» на словах «Разумный современный человек увидел фавна» звучит цитата из «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси, а Л. Шпор цитируется в пьесе и песне для камерного ансамбля «Последний читатель».

Второй, не менее индивидуальный вид цитирования у Айвза – это заимствования из его собственных произведений в тех случаях, когда это не укладывается в рамки транскрипции. Подобное превращение песен в инструментальные произведения, органных пьес – в камерные, камерных – в симфонические повсеместно присутствует в творчестве Айвза. Так, Фуга из Первого квартета использована в Четвертой симфонии, здесь же слышны отзвуки айвзовского «Сельского духового марша», который также применен и в «Лагере Патнема» из «Новоанглийской симфонии».

Итак, сложная микстовая стилевая система композитора основана на слиянии стихии американской музыкальной культуры с традициями европейской классики и шире – современным музыкальным языком.

К творчеству Айвза применимо высказывание, которое рассматривает в своей работе М. Ивашкин: «Америка “монтирует” свою культуру, оперируя готовыми фактами культуры европейской, вся американская культура в своём истоке, самим фактом возникновения уже была “полистилистичной”, органично соединяя ранее несоединимое...» [1, с. 78].

Симптоматично, что именно американская культура сформировала у Айвза особое отношение к наследию и взаимодействию с чужими стилями. Неоднократно отмеченная исследователями широта охвата разнообразных европейских и американских народных истоков, безусловно, является важной приметой своеобразия композитора, сумевшего по-настоящему глубоко и специфично проникнуть в фольклор.

Литература:

1. Ивашкин, А.В. Ч. Айвз и музыка XX века / А.В. Ивашкин. – Москва : Советский композитор, 1991. – 240 с. – Текст : непосредственный.

2. История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник для бакалавриата и специалитета / М.В. Переверзева и др. ; отв. ред. М.В. Переверзева ; под ред. С.Ю. Сигиды, М.А. Сапонова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2004. – 117 с. – Текст : непосредственный.

3. Катунян, М.И. Нотация / М.И. Катунян. – Текст : непосредственный // Теория современной композиции : учебное пособие / под общ. ред. В.С. Ценовой. – Москва : Музыка, 2005. – С. 64–70.

4. Кисин, В. Эстетика Айвза и его песенное творчество / В. Кисин. – Текст : непосредственный // Анализ, концепции, критика. – Ленинград : музыка, 1977. – С. 44–65.

5. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – Москва : Музыка, 1976 – 348 с. – Текст : непосредственный.

6. Павлишин, С. Чарльз Айвз / С. Павлишин. – Москва : Советский композитор, 1979. – 182 с. – Текст : непосредственный.

7. Burkholder, J.P. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing / J.P. Burkholder. – New Haven : Yale University Press, 1995. – 554 p. – Text : direct.

References:

1. Ivashkin, A.V. Ch. Ayvz i muzyka KhKh veka / A.V. Ivashkin. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1991. – 240 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Istoriya sovremennoy muzyki: muzykal'naya kul'tura SShA KhKh veka : uchebnik dlya bakalavriata i spetsialiteta / M.V. Pereverzeva i dr. ; otv. red. M.V. Pereverzeva ; pod red. S.Yu. Sigidy, M.A. Saponova. – 2-e izd. – Moskva : Yurayt, 2004. – 117 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Katunyan, M.I. Notatsiya / M.I. Katunyan. – Tekst : neposredstvennyy // Teoriya sovremennoy kompozitsii : uchebnoe posobie / pod obshch. red. V.S. Tsenovoy. – Moskva : Muzyka, 2005. – S. 64–70.

4. Kisin, V. Estetika Ayvza i ego pesennoe tvorchestvo / V. Kisin. – Tekst : neposredstvennyy // Analiz, kontseptsii, kritika. – Leningrad : muzyka, 1977. – S. 44–65.

5. Kogoutek, Ts. Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka / Ts. Kogoutek. – Moskva : Muzyka, 1976 – 348 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Pavlishin, S. Charl'z Ayvz / S. Pavlishin. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1979. – 182 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Burkholder, J.P. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing / J.P. Burkholder. – New Haven : Yale University Press, 1995. – 554 p. – Text : direct.

Для цитирования: Соколовская, Е.В. Модификация звукового кода в традиционной культуре / Е.В. Соколовская ; науч. рук. Л.Б. Зубанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 66–71.

УДК 729.9

Соколовская Елизавета Вячеславовна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
старший преподаватель
E-mail: lizochka.s999@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Научный руководитель:
Зубанова Людмила Борисовна,
доктор культурологии, профессор;
ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,
заместитель Председателя Диссертационного совета,
профессор кафедры философии и культурологии
E-mail: milazubanova@gmail.com
Россия, г. Челябинск

МОДИФИКАЦИЯ ЗВУКОВОГО КОДА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. *В данной статье рассматривается иммерсивность с точки зрения аудиального воздействия. А также примеры обрядов и ритуалов раскрывающие функции звука.*

Ключевые слова: *иммерсивность; звук; звуковая среда; функция.*

Elizaveta Sokolovskaya,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Senior Lecturer
E-mail: lizochka.s999@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Scientific advisor:
Lyudmila Zubanova,
Doctor of Cultural Studies, Professor;
Chelyabinsk State Institute of Culture,
Vice Chairman of the Dissertation Council,
Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies
E-mail: milazubanova@gmail.com
Russia, Chelyabinsk

MODIFICATION OF SOUND CODE IN TRADITIONAL CULTURE

Annotation. *This article examines immersiveness from an auditory perspective. As well as examples of rites and rituals revealing the functions of sound.*

Keywords: *immersiveness; sound; sound environment; function.*

В современном мире информационное развитие внесло существенные изменения в повседневность. Иммерсивные технологии с их воздействием на различные органы чувств стали уже обыденностью. Звуковое влияние ис-

пользуется повсеместно: в лечебно-оздоровительных целях, развлекательных, образовательных, рекреационных и других.

Однако нам как исследователям интересно пронаблюдать за развитием звукового кода в культуре.

С исторической точки зрения, звуковой код традиционной культуры наделяется значением, становится знаком, приобретает культурную функцию и включается в культурный текст. Звук оказывает сильнейшее влияние на сознание и подсознание человека.

Мир звуков, символически осмысливаемых в традиционной и современной культуре, чрезвычайно разнообразен. В него входят звуки природы (голоса животных и птиц, стихий), звуки, порождаемые человеческим голосом (крик, шепот, речь, пение), а также производимые человеком при помощи других средств (инструменты) [6].

С физической точки зрения звук – это волнообразные сгущения и разрежения воздуха (или другой среды), воспринимаемые органом слуха человека. С точки зрения исследователя Мишеля Шиона, это когнитивный, телесный и духовный феномен, который воздействует на тело человека неким «действующим началом», которое формирует звуковую среду.

Понятие «звуковая среда» становится синонимом экосистемы в понимании, где звуковые метки обладают символическим и аффективным смыслом, образуя звуковую ткань.

На сегодняшний день звук приобретает большое значение в EVENT-индустрии и мультимедийной среде. Он становится дополнительным средством выразительности и способом «погружения». Однако нам как исследователям он интересен за счет выполнения следующих функций: рекреативно-лечебной, защитной, игровой, социализирующей, коммуникативной, сигнификативной, продуцирующей. Такое иммерсивное влияние можно проследить в обычаях и ритуалах разных народов в разных странах.

Рекреативно-лечебная функция

Южная Сербия. Л. Раденкович в статье «Голос в народных заговорах южных славян» пишет о том, что «при исполнении заговоров знахари произносили текст монотонным и растянутым голосом, который больше походил на пение, чем на речь». Этот звук позволял им впадать в транс, после чего больному сообщалось, как он должен лечиться, а сам пациент с помощью эффекта погружения шел на поправку.

КНР. Тибет. С одной из древних звуковых практик было очищение души и оздоровление тела человека с помощью «поющих» чаш. До сих пор люди практикуют подобное лечение в медитациях, сессиях с мастерами звука, йоги. С помощью вибраций и звука «поющих» чаш на трех уровнях происходит изменения физического (снижение уровня боли, улучшение кровообращения, нормализация давления и сердечного ритма, улучшение работы органов) и психического состояния (работа с бессонницей, настроением, стрессом и тревогой) человека. Это происходит за счет воздействия высоких частот и вибрации от чаш на мозговую деятельность человека. Однако, по поверьям, изменения были и на более тонком уровне, происходила гармонизация тонких тел, активация энергетических центров организма и раскрытие чакр, как следствие – связь и погружение с абсолютной чистой энергией Космоса.

Игровая функция

Южная Америка. Обряд Кувады. Обрядовая имитация родов мужем роженицы (мужчина симулирует родовые схватки, ложится в постель роженицы, кричит, принимает поздравления с благополучным для него исходом родов, нянчит и баюкает ребёнка и тому подобное). Такой процесс являлся процессом имитативной магии, который облегчал

роды и настраивал на благоприятный исход.

Россия. Голышмановский район. Зимние святки славились ряженьем, где самым распространенным, ярким и значимым персонажем обрядового ряженья является образ цыгана и цыганки. Ряженые в цыган ходят по дворам с мешком и получают от хозяев дары, они не брезгуют и тем, что плохо лежит. Но цыганить – это не просто побираться, это еще и ворожить, обладать тайным знанием: каждая цыганка гадает всем желающим членам семьи: «она брешет, а ты слушаешь…» (с. Голышманово).

Изменение манеры поведения выражалось в особенностях традиционной хореографии (необузданная пляска, ходьба на ходулях, обкручивание соломой ног, чтобы они казались кривыми и др.). Речевая и интонационная трансформация выражалась в противоестественном голосе, чрезмерно крикливых репликах, «пришепетывании», которому способствовали изготовленные из картошки или репы длинные зубы, и др. «Зубы из репы, картошки делали, <…> ходили ряженные, шубу выворачивали, цыган с цыганкой, песни пели, гадали, зубы из картанки делали».

Защитная функция

У восточных славян звук служил в качестве инструмента изгнания нежелательных сущностей. Рассмотрим примеры.

Украина. В магической практике звуки и голоса создавали магическую ограду по периметру охраняемого пространства. У карпатских украинцев перед ужином в Сочельник хозяин обходил вокруг дома, ударяя о косу камнем, с целью защиты от нечистой силы и диких животных. Звукоподражательный элемент присутствовал и в лечебной магии, в ритуалах на снятие порчи. «Иммерсивное» погружение человека в звуки, по поверьям, могло снять, к примеру, «сглаз».

Белоруссия. Полесье. Очерчивая территорию монастыря или храма, женщины с пением ограждали его от темных сил. Звук являл собой мир звучащий – мир живых, заполняя пространство настолько, насколько было его распространение. По подобному принципу сопровождались и ритуалы проводов зимы, защиты детей и детского пространства, обхода полей и поселений [6, с. 158–159].

Верования Южных славян. В славянской скотоводческой обрядности считалось, что шум и звук могут как отпугивать, так и привлекать нечистую силу. Некоторые «звуковые» пастушеские орудия могут являться талисманами, хранящими стадо. Именно такую роль играет «звоно» в южносербских горных областях. О нем говорили: «пока существует колокол, можно восстановить стадо». В связи с представлениями о значимости колокола его никогда не отдают и не продают [6]. С другой стороны, свист мог активизировать лешего, который сгонял скот или вызвать сильный ветер. Звук в качестве защиты от болезней использовался у восточнославянских женщин. Они, проводя борозду, создавали ритуальный шум: били в сковородки, гремели кухонной утварью, печными заслонками, кричали и визжали, чтобы победить болезнь [6, с. 9–12].

Словения. Ритуальный крик молодых парней использовался при защите посевов. Также использовался специальный заговор «Павел, беги, пусть тебя холод не достанет». Считалось, что расстояние, на котором слышится их крик, защищено от холодов и морозов [4, с. 159].

Продуцирующая функция (направленная на обеспечение здоровья и плодовитости скота)

Восточная Словакия. На славянской территории известна имитативная магия, целью которой было вызвать успешное разведение домашних птиц, животных, пчел, как следствие и благополучие семьи. Люди звукоподражали курам, гусям, уткам. Например, хозяйка дома зимой садилась на пол и обклады-

вала себя соломой, а дети изображали птенцов, издавая при этом пищание и собирая разбросанные по полу орехи и монеты. Человеческий голос в ритуалах выступает орудием связи между земным миром живых и потусторонним миром мертвых.

Север Хорватии. В Сочельник, как только послышится звук церковных колоколов, хозяйские парни спешили из конюшен, чтобы пощелкать бичами, чтобы их кони были резвыми и сильными.

Сигнификативная функция

Россия. Средний Урал. Воспроизведение обряда или его фрагмента в песне обладало особой ценностью, которую несёт голос: при сборе целебных трав женщины должны были петь, иначе травы потеряют свою силу.

Словакия. Новоградия. В зеленый четверг женщины при последних ударах церковного колокола торопились домой, чтобы дать коровам чистой воды для хорошей дойки.

Коммуникативная функция

Якутия. При строительстве жилья в строгой последовательности выполнялись этапы: выбор места; закладка фундамента; возведение остова; поднятие матицы и отделка дымохода; камелек; двери и окна; вселение. Все это сопровождалось жертвоприношениями и вербальным кодом: «Несчастью застигнуть не дай!/ Достатку иссякнуть не дай!/ [Чтобы] на протяжении всей жизни/ Добро наживать,/ Досыта есть,/ Скот разводить,/ Детей рожать,/ Человеком всегда жить,/ Для такой жизни я дом себе приготовил./ Айыы Тойон, отец мой,/ Светлое свое дыхание ниспошли/ Прямо на мой дом!» [5, с. 202–203].

Признаки коммуникации, по мнению исследователя С.В. Никифорова, проявляются за счет проговаривания (референтативная функция, где важно содержание сообщения – адресант конкретно озвучивает, чего ждет в результате). А также признаками являются и однозначная лексика, отрывистые односоставные предложения, повелительное наклонение глаголов, а также их употребление в инфинитиве – акцент на вневременность; прямые указания на желаемое.

Восточная Сербия. У валахов на годовые поминки делали лажни-морт – символического покойника. Изготавливали чучело, одевали его в новую одежду и клали его на постель. Далее начинался ритуал голошения и передавание приветов покойнику. С.М. Толстая в статье «Обрядовое голошение: лексика, семантика, прагматика» говорит о том, что наличие покойника как вещественного знака смерти и мира мертвых считалось необходимым условием, оправдывающим совершение самого акта голошения как «сеанса связи» с потусторонним миром.

Китай. Ритуальные торжества в иньском и раннечжоуском Китае сопровождались музыкой, мелодией и ритмами. Как отмечают ученые, они отождествлялись с магической силой, которая могла воздействовать на человека и на природу. Слепцы-музыканты или группы музыкантов (в особо значимых случаях) в храмах играли соответствующие случаю мелодии. Для исполнения обрядовых танцев приглашались специальные танцоры. Количество музыкантов и танцоров, как и их репертуар, строго соответствовали значению обряда. Особенно ярко это можно было проналюдать в ритуалах жертвоприношения в честь Неба и Земли, духов и предков.

Россия. Сибирь. У народов Сибири бубен являлся «крылатым конем шамана», путешествуя на котором он совершает «путешествие по мирам», где сначала «погружается в небо, а затем спускается в преисподнюю». Трансформация сакральной энергии в ритм и звук, для общения с духами, происходит с помощью бубна. Сергей Мищенко в своей работе «Кудесники и их бубны» пишет о том, что волхвы (подвижники языческой веры) использовали бубны в качестве

инструмента, сопровождающего магические ритуалы: моления, лечение, пророчества. Основным инструментом являлся магический бубен – «кудес» (от древнеславянского «чары, колдовство»), так как в языческой мифологии он был создан в соответствии с божественным знаком Перуна. Подобный знак олицетворял тучу и молнии.

Россия. Якутия. Обряды жертвоприношения в Якутии напрямую связаны с путешествием шамана в преисподнюю. Бубен выступает их конем, на котором он скачет в мир мертвых, а колотушка была плетью. С этими предметами и сопутствующими звуками он «погружается» под землю, минуя возникающие визуальные образы полей, лесов, озер, лугов и т. д. Шаман помимо звуков пластически «отыгрывает» возникающий перед ним ландшафт, когда он падает и подражает проплывающим гагарам, минует озера. После озер находятся горы, заселенные чертями.

Подобных примеров много, разные народы считали звук магической составляющей, воздействующей и «погружающей» в мир сакральный. Музыкальный ритм, звук, пение имело воздействие на сознание и подсознание человека, что в некоторых случаях еще и способствовало гармонизации коллектива, осуществляло сонастройку членов друг на друга [7].

Исследовательский интерес возникает при осмыслении воздействия звука на сознание людей. Повсеместное использование в ритуалах и обрядах звукового кода позволяет сделать вывод о «иммерсивном» действии.

При исследовании исторических знаний и современного опыта потребителя видна новая интеллектуальная стратегия, в основе которой – процессуальность, непосредственное вовлечение, плюрализм норм и конвенций, постоянный поиск утопических импульсов, переизобретение себя и «форм-жизни» [1]. Направленность критического теоретического дискурса сосредоточена на «перенесении внимания (или, вернее сказать, слуха) с одного органа чувств на другой.

Литература:

1. Венкова, А.В. Феномен иммерсивности в современной культуре : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)» : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Венкова Алина Владимировна ; Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева». – Санкт-Петербург, 2022. – 330 с. – Текст : непосредственный.

2. Звук как физическое явление. – Текст : электронный // Digital Music Academy : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: https://digitalmusicacademy.ru/lesson-sound-as-a-physical-phenomenon (дата обращения: 14.05.2024).

3. Иммерсивный звук в акустике малых форм. – Текст : электронный // Light. Sound. News : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: https://lightsoundnews.ru/immersivnyj-zvuk-v-akustike-malyh-form/ (дата обращения: 14.05.2024).

4. Левкиевская, Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура / Е.Е. Левкиевская. – Москва : Индрик, 2002. – 336 с. – Текст : непосредственный.

5. Лелеко, В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В.Д. Лелеко. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2002. – 320 с. – Текст : непосредственный.

6. Мир звучащий и мир молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян : сборник / отв. ред. С.М. Толстая ; Российская академия наук, институт славяноведения, отделение этнолингвистики и фольклора. – Москва : Индрик, 1999. – 331 с. – Текст : непосредственный.

7. Музыка и танец в ритуалах. – Текст : электронный // ВикиЧтение : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: https://history.wikireading.ru/334410 (дата обращения: 14.05.2024).

8. Прощенко, Р.А. Социокультурные функции звука в традиционной культуре восточных славян / Р.А. Прощенко. – Текст : электронный // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 5 (55). – С. 64–68. – URL: file:///Users/sokol/Downloads/sotsiokulturnye-funktsii-zvuka-v-traditsionnoy-kulture-vostochnyh-slavyan.pdf (дата обращения: 14.05.2024).

9. Sonic Fiction. В поисках возможных звуковых миров. – Текст : электронный // Новое литературное обозрение : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/134_nz_6_2020/article/23199/ (дата обращения: 14.05.2024).

References:

1. Venkova, A.V. Fenomen immersivnosti v sovremennoy kul'ture : spetsial'nost' 24.00.01 «Teoriya i istoriya kul'tury (kul'turologiya)» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni doktora kul'turologii / Venkova Alina Vladimirovna ; Federal'noe gosudarstvennoe byudzhetnoe nauchno-issledovatel'skoe uchrezhdenie «Rossiyskiy nauchno-issledovatel'skiy institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya imeni D.S. Likhacheva». – Sankt-Peterburg, 2022. – 330 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Zvuk kak fizicheskoe yavlenie. – Tekst : elektronnyy // Digital Music Academy : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: https://digitalmusicacademy.ru/lesson-sound-as-a-physical-phenomenon (data obrashcheniya: 14.05.2024).

3. Immersivnyy zvuk v akustike malykh form. – Tekst : elektronnyy // Light. Sound. News : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: https://lightsoundnews.ru/immersivnyj-zvuk-v-akustike-malyh-form/ (data obrashcheniya: 14.05.2024).

4. Levkievskaya, E.E. Slavyanskiĭ obereg. Semantika i struktura / E.E. Levkievskaya. – Moskva : Indrik, 2002. – 336 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Leleko, V.D. Prostranstvo povsednevnosti v evropeyskoy kul'ture / V.D. Leleko. – Sankt-Peterburg : SPbGUKI, 2002. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Mir zvuchashchiy i mir molchashchiy: semiotika zvuka i rechi v traditsionnoy kul'ture slavyan : sbornik / otv. red. S.M. Tolstaya ; Rossiyskaya akademiya nauk, institut slavyanovedeniya, otdelenie etnolingvistiki i fol'klora. – Moskva : Indrik, 1999. – 331 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Muzyka i tanets v ritualakh. – Tekst : elektronnyy // VikiChtenie : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: https://history.wikireading.ru/334410 (data obrashcheniya: 14.05.2024).

8. Proshchenko, R.A. Sotsiokul'turnye funktsii zvuka v traditsionnoy kul'ture vostochnykh slavyan / R.A. Proshchenko. – Tekst : elektronnyy // Vestnik MGUKI. – 2013. – № 5 (55). – S. 64–68. – URL: file:///Users/sokol/Downloads/sotsiokulturnye-funktsii-zvuka-v-traditsionnoy-kulture-vostochnyh-slavyan.pdf (data obrashcheniya: 14.05.2024).

9. Sonic Fiction. V poiskakh vozmozhnykh zvukovykh mirov. – Tekst : elektronnyy // Novoe literaturnoe obozrenie : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/134_nz_6_2020/article/23199/ (data obrashcheniya: 14.05.2024)..

Для цитирования: Сукиасян, О.А. История развития китайского керамического искусства в XX веке / О.А. Сукиасян, Э.Г. Вартаньян. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 72–77.

УДК 7.03 (94)

Сукиасян Ольга Ашотовна,
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»,
обучающийся по специальности 46.04.01 История
E-mail: suckiasyanolga@yandex.ru
Россия, г. Краснодар
Вартаньян Эгнара Гайковна,
доктор исторических наук, профессор;
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»,
профессор кафедры всеобщей истории и международных отношений
E-mail: vartaneg@yandex.ru
Россия, г. Краснодар

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В XX ВЕКЕ

Аннотация. *В статье рассматриваются проблемы развития производства и росписи керамических изделий в Китае в XX веке. Значительное внимание уделяется анализу декора и символики изображений на керамических предметах, влиянию на них исторических процессов и развитию техники изготовления. Исследуются ключевые этапы развития керамического искусства. Обосновывается мысль о том, что китайское керамическое искусство не претерпело больших изменений до конца XX века и развивалось в рамках традиционализма и консерватизма.*

Ключевые слова: *Китай; декоративно-прикладная культура; керамика; искусство.*

Olga Sukiasyan,
Kuban State University,
Student of the Specialty 46.04.01 History
E-mail: suckiasyanolga@yandex.ru
Russia, Krasnodar
Egnara Vartanyan,
Doctor of Historical Sciences, Professor;
Kuban State University,
Professor of the Department of General History and International Relations
E-mail: vartaneg@yandex.ru
Russia, Krasnodar

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CHINESE CERAMIC ART IN THE XX CENTURY

Annotation. *The article discusses the problems of the development of production and painting of ceramic products in China in the XX century. Considerable attention is paid to the analysis of the decoration and symbolism of images on ceramic objects, the influence of historical processes on them and the development of manufacturing techniques. The key stages of the development of ceramic art are investigated. The idea is substantiated that Chinese ceramic art did*

not undergo major changes until the end of the 20th century and developed within the framework of traditionalism and conservatism.

Keywords: *China; decorative and applied culture; ceramics; art.*

Культура является неотъемлемой частью развития народа и цивилизации. Изменения в экономике, политике и обществе какого-либо государства отражаются на развитии материальной и духовной культуры. Китай не исключение. В XX веке эта страна пережила не только упадок, но и подъём в экономике и культуре. Это не могло не повлиять на декоративно-прикладное искусство. Благодаря его изучению учёные получают возможность более детального анализа культуры и истории Китая.

Керамическое искусство является составной частью декоративно-прикладного искусства. В российской и зарубежной исторической науке тема керамического производства практически не изучена. Научных работ катастрофически мало. В основном внимание уделяется династиям Мин и Цин или же искусству XXI в. Тем не менее, развитие керамического производства в XX веке в Китае продолжалось. По-прежнему создавались произведения искусства и происходили изменения в самом стиле изделий.

В противовес утверждениям российских историков и искусствоведов о том, что декоративное искусство пришло в упадок в конце XIX – начале XX вв., западные специалисты утверждают обратное. В работе С.Г.А. Валенштейн «A Handbook of Chinese Ceramics» говорится, что после Синьхайской революции 1911–1913 гг. в мастерских Цзиндэчжэня создавались по-настоящему качественные фарфоровые изделия. В 1920–1930-е гг. мастера изготавливали репродукции старых керамических ваз, в основном копировали время императора Цяньлуна (1735–1796 гг.) [6, p. 281].

Китай с конца XIX в. до середины XX в. неоднократно переживал агрессию со стороны Японии. Многие японские деятели искусства приезжали в Китай в этот период. Поэтому на керамических изделиях конца XIX – середины XX вв. можно заметить влияние японского декоративного-прикладного искусства. Появляются изображения драконов в японском стиле, природы и животных.



Рисунок 1 – Тарелка, созданная в 1920–1940-е гг.

Несмотря на то, что в китайском искусстве прослеживается японское влияние, традиционный стиль и декор сохраняются на протяжении всей первой половины XX в. Для китайцев XVIII век считался «золотым», так как в то время были созданы новые стили росписи декора. Техника изготовления керамических предметов с тех пор практически не изменилась. Можно заметить некий консерватизм в декорировании керамики в рассматриваемый период. Формы ваз и керамических изделий оставались прежними. Мастера подражали ранним эпохам, пытались создавать копии древних изделий и продавать их подороже. Но по сравнению с XIX в., в первой половине XX в. стиль росписи стал проще, не уступая в красоте. После Синьхайской революции 1911–1913 гг. стало исчезать обилие декора в изделиях.

В богатых домах крупных городов, таких как Шанхай, Гуанчжоу, часто можно было встретить европейскую керамику, утварь и посуду. Например, в фильме «Весенние воды текут на восток» можно увидеть убранство домов китайских магнатов. Несмотря на то, что жители дома используют европейскую утварь, вазы и кашпо сделаны в чисто китайском стиле. Так, на рисунке 2 изображён кадр из этого фильма, где можно заметить на столе вазу традиционной китайской формы. Также на протяжении всего фильма можно увидеть керамические или фарфоровые вазы, расписанные в типичном стиле первой половины XX в.



Рисунок 2 – Кадр из фильма «Весенние воды текут на восток»

По-прежнему расписывая керамические предметы, мастера использовали монохромную технику *гохуа* [4, с. 102]. Это специальная техника живописи, которая предусматривает смешивание чёрной туши, воды и растительных красок. У техники два основных стиля*: гунби* и *су-и*. По большей части в этот период использовалась первая техника. В ней внимание уделяется тонкой графической проработке деталей и ясно читаемым линиям. В период Китайской Республики также была популярна техника подглазурной росписи. Одним из крупных центров создания таких изделий была деревня Вэйшань (юго-восток Китая). Декор этих изделий отличается: стиль изображения различных сюжетов на керамических предметах здесь более упрощённый [5, с. 181]. Простота декора объясняется несколькими факторами. Во-первых, производство становилось всё более массовым, чтобы увеличить продажи, необходимо было уменьшить расходуемое время на роспись. Во-вторых, цена на такие изделия была низкой, что способствовало увеличению спроса.

Основными сюжетными мотивами в декорировании фарфора было изображение цветов, птиц, рыб (чаще карпа), легендарных сюжетов мифологии, плодов и фруктов, драконов и сказочных существ. Впрочем, такие мотивы были и раньше на керамических предметах. Стоит отдельно выделить образы драконов и фениксов. Драконы издревле воплощали в себе сверхъестественные силы. Каждый элемент в образе дракона имеет особый смысл. Выделяют огромное количество типов драконов. Например, *«Куй-лун»* – безрогий дракон, который изображался с открытой пастью, кольцевым хвостом, свирепыми глазами. *Цзяо-лун* – чешуйчатый дракон, со змеиным хвостом, маленькими лапами. *«Ин-лун»* – тело и голова крокодильи, гребни (в основном красного цвета) по бокам тела, распахнутые крылья, большие лапы. *«Чи-лун»* – дракон без рогов и чешуи, часто изображается в стиле «дракон с играющей жемчужиной» (драконы либо держали в лапе, либо проглатывали жемчужину). Помимо этого, положение дракона также имело большое значение. «Шагающий дракон» означал величественность и уверенность. «Облачный дракон» (дракон изображался на фоне облаков) означал владение небесами. Свернувшийся дракон символизировал гармонию мира и бесконечность. Также популярны были формы «извивающегося дракона», «возносящегося дракона» и «низвергающего» дракона» [1, с. 114].

Часто изображался карп. Он символизировал богатство и изобилие. Это связано с одинаковым звучанием двух иероглифов – «излишек» и «карп», которые звучат как *юй*. В итоге карп стал символом изобилия. Если изображались фрукты, то это были в основном персики, что связано с древней даосской традицией, где персик считался символом бессмертия. Сюжетные сцены брались из известных легенд или литературных произведений. В период «Нанкинского десятилетия» под руководством Чан Кайши (1927–1937 гг.) возрос интерес к отечественной классической литературе. Поэтому можно заметить многочисленные фарфоровые и керамические изделия с изображениями известных героев. Реже можно было встретить вазы с подтёками глазури – создавался фон вазы, потом выбирался другой цвет глазури и создавался эффект «текущей» жидкости.

Помимо ваз и посуды из керамики создавались многочисленные статуэтки. В большинстве своём в статуэтках мастера воплощали образы буддийских и даосских легендарных личностей и мифических существ. Во времена Республики продолжались традиции лепки. Боги и люди изображались с ярко выраженными эмоциями на лице. Хотя часто можно было встретить низкокачественные работы с плохо проработанными чертами лица и элементами одежды.

В 1940-е гг. развитие керамика приостановилось. Это было связано с событиями Второй мировой войны и Второй гражданской войной в Китае 1946–1949 гг. Положение стало налаживаться после прихода к власти Мао Цзэдуна в 1949 г. В 1953 г. Министерство лёгкой промышленности и Центральная Академия художеств КНР отправила в Цзиндэчжэнь группу специалистов для возрождения керамического производства. Через год там уже был открыт научно-исследовательский центр с целью изучения художественных традиций и секретов китайских мастеров [2, с. 156]. Качество керамики с этого момента начинает улучшаться.

В связи с развитием дружественных отношений между СССР и КНР в 1950-е годы Советский Союз помогал Китаю в налаживании производства керамики, в первую очередь финансово. В 1954 г. в Москве была проведена первая выставка китайского декоративно-прикладного искусства.

Появляются новые способы изготовления керамических изделий. Художники-керамисты Мэй Цзянь-ин, Чжан

Шоу-чжи, Гао Хэ-цзянь Ци Гожуй, Ван Бу и др. разработали новые типы рисунков, вдохновляясь эпохами Тан и Сун. Возрождается стиль *цзи-хун* (цвет бычьей крови) – керамические предметы ярко-красного цвета. Вазы украшались подглазурной и многослойной росписью (создавался эффект выпуклости с помощью многослойной росписи глазурью). Кобальтовая роспись, которая в годы Китайской Республики применялась редко, в 1950-е гг. возрождается.

Стиль росписи и её тематика в целом не изменились. «Горы и воды», «птицы и цветы», рыбы (в первую очередь карп), «размышляющие учёные в горах» и т. д. оставались доминирующим темами в 1950-е гг. Сравнивая развитие одежды и керамики, можно сказать, что второй вид декоративно-прикладного искусства развивался в рамках прежних традиций. В условиях постоянной пропаганды коммунистического общества руководство страны не обращало большого внимания на стиль росписи фарфора. Важнейшими каналами связи правительства с народом оставались кинематограф, агитационные плакаты, выступления. Тем не менее, иногда создавались коллекционные керамические вазы с росписью в «коммунистическом» стиле. Например, на фото рисунка 3 изображена ваза 1950-х гг., изготовленная в Цзиндэчжэне. Здесь изображена жанровая сцена – молодой боец армии КНР помогает пожилой женщине и её внучке. Такого типа вазы делались в основном для международных выставок или в качестве дипломатического подарка.



Рисунок 3 – Ваза «Армия вместе с народом», 1950-е гг.

«Культурная революция» в Китае 1966–1976 гг. перечеркнула все прежние достижения мастеров. Главный лозунг эпохи – «Разрушим старый мир и построим новый!». Правительство поставило цель – построить коммунистическое общество. Чтобы достичь её, необходимо было уничтожить старые пережитки и традиции. Именно поэтому керамическое производство с 1966 по 1976 гг. пришло в упадок. Многие вазы, статуэтки и посуда эпох Юань, Мин и Цин были просто уничтожены. После смерти Мао Цзэдуна ситуация оставалась прежней. Лишь в начале 1980-х гг. начинается постепенное возрождение керамического производства в стране.

Таким образом, на протяжении всего XX века в китайском керамическом искусстве происходили изменения. В период Республики ремесленники пытались подражать изделиям XVIII в. Наблюдается японское влияние в росписи керамических предметов. Технологии

ничем не отличались от предшествующего периода. После 1949 г. керамическое производство возрождается. Создаются новые технологии изготовления и стили росписи. Появляется «коммунистический» стиль росписи ваз и посуды, которые использовались чаще всего в качестве дипломатических подарков. Большинство изделий второй половины XX в. напоминают стиль эпохи Цин. Из этого следует вывод, что, несмотря на различные исторические события и культурное влияние зарубежных стран, китайское керамическое искусство сохранило свою самобытность вплоть до сегодняшнего дня.

Литература:

1. Бянь, Ц. «Драконовый орнамент» – художественное воплощение образа дракона в декоративно-прикладном искусстве Китая / Ц. Бянь. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2016. – № 23. – С. 113–120.

2. Глухарева, О.Н. Искусство народного Китая / О.Н. Глухарёва. – Москва : Искусство, 1958. – 225 с. – Текст : непосредственный.

3. Хуан, В. Краткий анализ отличий и взаимовлияния традиционной китайской живописи гохуа и художественного декорирования китайского фарфора / В. Хуан. – Текст : непосредственный // Научное мнение. – 2014. – № 4. – С. 101–108.

4. Хуан, В. Краткий обзор искусства создания абстрактных орнаментов народным гончарным городом Лилин в период китайской Республики / В. Хуан. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2016. – № 23. – С. 178–186.

5. Valenstein, S.G. A Handbook of Chinese Ceramics / S.G. Valenstein. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1989. – 331 p. – ISBN 0–87099–514–6. – Text : direct.

References:

1. Byan', Ts. «Drakonovyy ornament» – khudozhestvennoe voploshchenie obraza drakona v dekorativno-prikladnom iskusstve Kitaya / Ts. Byan'. – Tekst : neposredstvennyy // Universitetskiy nauchnyy zhurnal. – 2016. – № 23. – S. 113–120.

2. Glukhareva, O.N. Iskusstvo narodnogo Kitaya / O.N. Glukhareva. – Moskva : Iskusstvo, 1958. – 225 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Khuan, V. Kratkiy analiz otlichiy i vzaimovliyaniya traditsionnoy kitayskoy zhivopisi gokhua i khudozhestvennogo dekorirovaniya kitayskogo farfora / V. Khuan. – Tekst : neposredstvennyy // Nauchnoe mnenie. – 2014. – № 4. – S. 101–108.

4. Khuan, V. Kratkiy obzor iskusstva sozdaniya abstraktnykh ornamentov narodnym goncharnym gorodom Lilin v period kitayskoy Respubliki / V. Khuan. – Tekst : neposredstvennyy // Universitetskiy nauchnyy zhurnal. – 2016. – № 23. – S. 178–186.

5. Valenstein, S.G. A Handbook of Chinese Ceramics / S.G. Valenstein. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1989. – 331 p. – ISBN 0–87099–514–6. – Text : direct.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Творческие достижения капеллы мальчиков и юношей «Созвучие» в 2023–2024 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 78–85.

УДК 94 (47) 084.8

Ивлев Никита Николаевич,
кандидат исторических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ КАПЕЛЛЫ МАЛЬЧИКОВ И ЮНОШЕЙ «СОЗВУЧИЕ» В 2023–2024 ГГ.

Аннотация. *В статье описана краткая история создания капеллы мальчиков и юношей «Созвучие»; проанализирована концертная деятельность капеллы за период 2023–2024 гг. Даны краткие исторические справки об основателях капеллы: Аристовой Светлане Ивановне и Авдеенко Елене Александровне. Подчеркивается важность хорового искусства для развития и становления личностей мальчиков и юношей. Отмечается положительное влияние хора на эмоции и интересы воспитанников; хоровое пение имеет большое значение в сохранении и передаче культурного опыта и ценностных ориентиров поколений.*

Ключевые слова: *хор; капелла; капелла мальчиков и юношей «Созвучие»; детская школа искусств № 9; Аристова Светлана Ивановна; Авдеенко Елена Александровна; героизм в профессиональной среде.*

Nikita Ivlev,
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines Department
E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

CREATIVE ACHIEVEMENTS OF THE CHAPEL OF BOYS AND BOYS «CONSONANCE» IN 2023–2024

Annotation. *The article describes a brief history of the creation of the Boys' and Boys' Chapel «Consonance»; analyzes the concert activity of the Chapel for the period 2023–2024. Brief historical information is given about the founders of the Chapel: Svetlana Ivanovna Aristova and Elena Alexandrovna Avdeenko. The importance of choral art for the development and formation of the personalities of boys and boys is emphasized. The positive influence of the choir on the emotions and interests of the pupil is noted; choral singing is of great importance in preserving and transmitting cultural experience and value orientations of generations.*

Keywords: *choir; chapel; chapel of boys and boys «Consonance»; children's art school No. 9; Aristova Svetlana Ivanovna; Avdeenko Elena Alexandrovna; heroism in the professional environment.*

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

Капелла мальчиков и юношей «Созвучие» создана в 2003 году на базе Детской школы искусств № 9 города Челябинска Аристовой Светланой Ивановной и Авдеенко Еленой Александровной. Первый состав хора насчитывал всего 26 участников. Сегодня капелла объединяет более 60 ребят в возрасте от 8 до 17 лет.

Появление нового юношеского хора и соединение хора мальчиков с хором юношей значительно расширило исполнительские возможности коллектива; сформированному таким образом смешанному хору стали доступны уже не только миниатюры (как детскому хору), но и сложные циклические произведения-концерты, мессы, кантаты.

В 2006 году Светланой Аристовой был организован мужской хор из числа выпускников школы, в связи с чем репертуарные рамки еще более расширились. Создание мужского хора позволило значительно укрепить фундаментальный для каждого типа хора нижний регистр и постараться приблизить смешанный хор по тембральному спектру и основным качественным характеристикам звучания к образцам певческого звучания. Хоры мальчиков, мужской, смешанный, ансамбль мальчиков формируются в том или ином составе в зависимости от конкретной художественной задачи. В 2013 году капелла мальчиков и юношей получила звание Образцового детского коллектива Челябинской области.

Аристова Светлана Ивановна – бессменный руководитель хора. В 1988 году окончила Уфимский государственный институт искусств по специальности «Дирижер хора. Преподаватель хоровых дисциплин». Более 35 лет Светлана Ивановна работает с ребятами, раскрывая все тайны хорового искусства, и более 20 лет возглавляет капеллу мальчиков и юношей «Созвучие». Работа Светланы Ивановны неоднократно отмечена грамотами Управления культуры Администрации Челябинской области, Администрации города Челябинска, Министерства культуры Челябинской области. Светлана Ивановна – Отличник народного просвещения, лауреат Законодательного собрания, лауреат премии в области культуры и искусств «Золотая лира» [2].

Творческий путь Светланы Ивановны, её достижения и вклад в развитие музыкального искусства Челябинской области позволяют с уверенностью утверждать, что Светлана Ивановна является ярким представителем очень важной для общества социальной категории героев – героев-профессионалов.

С профессиональным героизмом и ролью героя в становлении и развитии общества неразрывно связана функция передачи ценностей от поколения к поколению, формирование идеологических установок общества [4, с. 182].

Героизация в профессиональной сфере предполагает, что героем-профессионалом (героем-мастером) становится тот человек, который достиг выдающихся результатов в своей профессиональной деятельности и получил общественное признание. Выдающиеся деятели культуры и искусства являются частью героической парадигмы любой культуры. Процесс этот закономерен, так как плоды их творческой деятельности являются духовной опорой как для отдельного человека, так и для целой

нации, сохраняют этническую самобытность и национальную идентичность, отражают особенности исторических процессов и смену культурных парадигм [5, с. 115].

Авдеенко Елена Александровна – концертмейстер капеллы уже более 20 лет. В 1991 году окончила музыкальное училище им. П.И. Чайковского по классу фортепиано. В 1998 году окончила Новосибирскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки. Солист камерного ансамбля, концертмейстер, преподаватель по специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)». Лауреат всероссийских и международных конкурсов.

Капелла мальчиков и юношей «Созвучие» – активный участник музыкально-творческих проектов самого различного уровня. В основе репертуара – произведения отечественной и зарубежной классики, русская и западноевропейская духовная музыка, современные прочтения народных песен, сочинения современных отечественных и зарубежных композиторов. Деятельность направлена на сохранение, развитие и популяризацию духовных и национальных культурных ценностей в сфере хорового искусства, традиций мужского хорового исполнительства.

Коллектив ведет яркую и насыщенную концертную жизнь, обладает неповторимым творческим имиджем. Капелла не раз становилась лауреатом премий различных конкурсов, социальных проектов и культурных программ.

О самых значимых достижениях коллектива с осени прошлого 2023 года и пойдет речь в настоящей статье.

Концертный сезон 2023–2024 учебного года стартовал в Домовом храме в честь иконы Божией Матери «Иерусалимская» Челябинского юридического колледжа. 29 октября 2023 года, в день молитвенного почитания Иерусалимской иконы Божией Матери, в стенах Храма прозвучали духовные песнопения в исполнении хора юношей «Созвучие» и женского вокального ансамбля «Субтон» Челябинского государственного института культуры (художественный руководитель – Анна Олеговна Павловских).



Хор юношей капеллы «Созвучие» в Домовом храме в честь иконы Божией Матери «Иерусалимская» Челябинского юридического колледжа

«От всей души мы благодарим за приглашение заведующую кафедрой хорового дирижирования и сольного пения ЧГИК, кандидата исторических наук, доцента кафедры хорового дирижирования и сольного пения ЧГИК, обладателя Ордена Русской Православной Церкви имени Св. преподобной Евфросинии Московской III степени Екатерину Анатольевну Коробейникову! Благодаря Екатерине Анатольевне на сцене блистали два прекрасных коллектива и замечательные солисты – Александр Плотников, Владимир Таганов и Алек-

сандр Аннухин – солисты хора юношей. Концерт получился ярким и эмоциональным!», – делится впечатлениями Светлана Ивановна Аристова.

10 ноября 2023 года Русский экономический форум в Челябинске завершился масштабным концертом «Челябинская область – гордость и слава России». Перед зрителями выступили более 400 лучших артистов Челябинской области [3].

Открыл главное культурное мероприятие форума губернатор Челябинской области Алексей Текслер. Он сообщил, что несмотря на попытки врага посеять хаос в нашей стране, мы покоряем новые вершины, осваиваем уникальные технологии и движемся вперед. Все это потому, что у нас есть основа – наша история, культура и единство. «У нас единая, великая, могучая страна – Россия. Так было и будет всегда», – заключил губернатор.

На сцене главного зала конгресс-холла «Таганай» выступили капелла мальчиков и юношей «Созвучие», государственный ансамбль танца «Урал», заслуженный ансамбль казачьей песни «Вольница», Троицкий казачий хор, ансамбли – народного танца «Златоустье» и бального танца «Виктория» и многие другие артисты Челябинска и области.

12 марта 2024 года хор юношей «Созвучие» выступил перед Правительством Челябинской области и иностранной публикой из 31 государства. В рамках Международного фестиваля молодёжи на сцене звучали орган в дуэте и трио с роялем и другими инструментами, народные коллективы и юноши капеллы.

17 апреля 2024 на сцене зала камерной и органной музыки «Родина» прошел отчетный концерт Капеллы. Программа концерта предусматривала много премьер.



Фрагмент музыкальной сказки «Разноцветный городок»

Впервые хором мальчиков Капеллы была исполнена музыкальная сказка «Разноцветный городок».

«Разноцветный городок, или Какого цвета Зелёненький?» – книга поучительных сказок и стихов писателя Ольги Колпаковой и композитора Елены Попляновой. Руководитель Мастерской сценического искусства МОУ СОШ № 15 г. Челябинска и театральной студии Barley break Евгения Гибадуллина превратила сказки в потрясающую музыкальную постановку: зрители узнают, как подружиться с тем, кто тебе нравится, как помириться, с кем поссорился, и что помогает от плохого настроения.

«Музыкальная сказка – совершенно новое для Капеллы направление. Боль-

шая доходчивость, смысловая емкость сказки с использованием небольших инструментальных пьес обусловили внимание к этой форме творчества, – комментирует руководитель Капеллы, – музыкальные сказки в образной форме, доступной пониманию и восприятию каждого – взрослого и ребенка – дают жизненные поучения, формируют понятные основы общественной морали, основы человеческого сотрудничества. Музыкальные сказки являются переходной ступенью к пониманию сложных жанров – оперы и балета. При всей кажущейся простоте музыкальная сказка не так легка в постановке, как, скажем, классические хоровые произведения. Весь музыкальный материал, с которым ребенок встречается на протяжении всей сказки, требует запоминания, развитого слуха и высоких вокальных данных. Пьесы исполняются в движении, в пластике. Требуют от участников максимальной сосредоточенности и внимания. Артистам необходимо следить за ходом спектакля, взаимодействовать с партнерами, помнить тему героев и следить за развитием сюжета. В музыкальных сказках содержание усиливается музыкальным сопровождением, светом, декорациями, эмоционально-чувственным воздействием».

Также впервые сводным хором Капеллы и хором школы вокального искусства Бориса Каплуна Челябинского государственного академического театра оперы и балета им. М.И. Глинки была представлена Missa Festiva (дирижер Александр Галичин – артист хора и хормейстер Театра оперы и балета имени М.И. Глинки).

Произведение Missa Festiva американского композитора и дирижера Джона Ливитта было создано в 1987–1991 годы, оно было написано для Международного хорового симпозиума в Канзас-Сити, штат Миссури. И с тех пор исполняется по всему миру как духовными, так и светскими хорами. Missa Festiva состоит из пяти самостоятельных произведений: Kyrie, Gloria, Credo, Festival Sanctus, Agnus Dei, объединенных в одно большое произведение. Части Missa Festiva настолько различны по стилю, ритмичности и энергичности, что требуют от артистов хора не только подготовки и выдержки, но и эмоции.

Апрель 2024 года выдался щедрым на награды и рекорды. Хор юношей был удостоен звания Лауреата I премии конкурса «Андрюша», проводимого детским благотворительным фондом «Андрюша». Вокальный дуэт Александра Рахманина и Александра Плотникова вошел в «золотой фонд» премии «Андрюша».

Премия «Андрюша» для юных талантов в области искусства по праву считается брендом Челябинской области. Конкурс проводится с 2010 года и стал успешной стартовой площадкой для многих талантливых детей Южного Урала. Стипендиаты фонда – победители конкурса разных лет: это студенты ведущих творческих вузов России, артисты известных театров. В 2022 году премия «Андрюша», пройдя все необходимые экспертизы, вошла в перечень мероприятий Минпросвещения России, став единственным из региональных мероприятий в Челябинской области в категории «Искусство и культура». Конкурс проводится для детей в возрасте от 7 до 15 лет по направлениям: изобразительное искусство, актерское мастерство, народный вокал, эстрадный вокал, академический вокал, народный танец, классический танец, эстрадный танец [1].

В апреле 2024 года хор мальчиков Капеллы завоевал звание лауреата российско-болгарской хоровой ассамблеи «Мышкинская сказка» и лауреата II степени XXII московского международного музыкального фестиваля-конкурса «Звучит Москва» в номинации «Хоровая театрализация».



XXII московский международный музыкальный фестиваль-конкурс «Звучит Москва»

«Наша Капелла показала себя как мощная и дружная команда! Болели друг за друга, помогали и искренне радовались победам!!!», – поделилась эмоциями концертмейстер Елена Александровна Авдеенко.

9 мая на площадке у Торгового центра капелла мальчиков и юношей «Созвучие» приняла участие в концерте «Мы эту Победу вовек не забудем». В концерте приняли участие воспитанники детских школ искусств, челябинские артисты. Кульминацией концерта стало исполнение хором мальчиков «Созвучие» и солистом Театра оперы и балета Андреем Воскобойниковым песни Яна Френкеля «Журавли».

Концертный сезон Капеллы завершился традиционным пасхальным концертом в Миассе. 26 мая по приглашению настоятеля Богоявленского Кафедрального Собора протоиерея Игоря Рысенко Капелла дала заключительный концерт в стенах ДК Автомобилестроителей.



Пасхальный концерт в ДК Автомобилестроителей

«Принимали очень тепло и радушно! Солистов Капеллы и прекрасных ведущих нашего концерта Лёню Сытника, Алёшу Недосекина, Александра Плотников и Александра Аннухина слушатели встречали восторженными «браво» и бурными аплодисментами. Отдельное спасибо нашим выпускникам – мужскому ансамблю Sónans за профессионализм и чудесное выступление», – комментирует завершение сезона дирижер Капеллы Радмил Ринатович Шариев.

В завершение мероприятия все желающие совместно с капеллой «Созвучие» посетили Богоявленский Кафедральный Собор, под сводами которого прозвучали духовные песнопения и «Многая лета» всем присутствовавшим на празднике!

Таким образом, прошедший сезон 2023–2024 года выдался успешным, насыщенным и довольно сложным. Капелла начала осваивать новый для себя жанр – музыкальной сказки. Активно сотрудничала с другими творческим коллективами Челябинской области. Продолжается традиция ежегодных выездов на представительные конкурсы, что требует от руководителей капеллы и родителей особых организационных усилий и жертвенности – довольно сложно организовать, проконтролировать и не допустить происшествий в коллективе из 30 мальчиков и юношей.

В результате изучения творческого пути капеллы «Созвучие», ее основных достижений, педагогических приемов работы с детьми и применяемых в коллективе деятельностных подходов были выявлены ключевые факторы, позволяющие характеризовать деятельность создателей и педагогов капеллы (Аристовой Светланы Ивановны и Авдеенко Елены Александровны) как профессиональный и социальный героизм. Такими факторами являются: колоссальная работа педагогов по сплочению коллектива и превращение Капеллы не в среду острой конкуренции за место в составе, а настоящий союз единомышленников, в котором объединяют свои усилия как педагоги и ученики, так и их родители.

Литература:

1. XV Премия «Андрюша-2024»: 2700 участников из 49 городов и сёл Южного Урала. – Текст : электронный // Комсомольская правда : [сайт]. – Челябинск, 2024. – URL: https://www.chel.kp.ru/online/news/5727281/?ysclid=m1xvnjftnw840687983 (дата обращения: 25.09.2024).

2. Ивлев, Н.Н. Созвучие сердец и голосов. Капелла мальчиков и юношей «Созвучие» в 2021–2023 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 12. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – С. 67–72. – ISBN 978-5-94934-099-8.

3. Русский экономический форум : [сайт]. – Челябинск, 2024 – URL: https://русскийфорум.рф/?ysclid=m1xvrjnal296389228 (дата обращения: 25.09.2024) – Текст : электронный.

4. Таскаева, А.В. Реализация героической парадигмы в национальной языковой картине мира : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Таскаева Анна Вячеславовна ; Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2021. – 428 с. – Текст : непосредственный.

5. Таскаева, А.В. «Выдающийся деятель культуры и искусства» в героической парадигме национальной языковой картины мира / А.В. Таскаева, Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. – 2023. – № 2 (26). – С. 114–120.

References:

1. XV Premiya «Andryusha-2024»: 2700 uchastnikov iz 49 gorodov i sel Yuzhnogo Urala. – Tekst : elektronnyy // Komsomol'skaya pravda : [sayt]. – Chelyabinsk, 2024. – URL: https://www.chel.kp.ru/online/news/5727281/?ysclid=m1xvnjftnw840687983 (data obrashcheniya: 25.09.2024).

2. Ivlev, N.N. Sozvuchie serdets i golosov. Kapella mal'chikov i yunoshey «Sozvuchie» v 2021–2023 gg. / N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 12. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – S. 67–72. – ISBN 978-5-94934-099-8.

3. Russkiy ekonomicheskiy forum : [sayt]. – Chelyabinsk, 2024 – URL: https://russkiyforum.rf/?ysclid=m1xvrjnal296389228 (data obrashcheniya: 25.09.2024) – Tekst : elektronnyy.

4. Taskaeva, A.V. Realizatsiya geroicheskoy paradigmy v natsional'noy yazykovoy kartine mira : spetsial'nost' 10.02.19 «Teoriya yazyka» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk / Taskaeva Anna Vyacheslavovna ; Chelyabinskiy gosudarstvennyy universitet. – Chelyabinsk, 2021. – 428 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Taskaeva, A.V. «Vydayushchiysya deyatel' kul'tury i iskusstva» v geroicheskoy paradigme natsional'noy yazykovoy kartiny mira / A.V. Taskaeva, N.Yu. Kucher. – Tekst : neposredstvennyy // Na peresechenii yazykov i kul'tur. Aktual'nye voprosy gumanitarnogo znaniya. – 2023. – № 2 (26). – S. 114–120.

Для цитирования: Кочетова, О.В. Коллективы Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского приняли участие в XVIII всероссийском хоровом форуме студенческих и академических хоров «Веснушка» / О.В. Кочетова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 86–91.

УДК 784.96

Кочетова Ольга Владимировна,
доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры хорового дирижирования
E-mail: ilyakochetov@mail.ru
Россия, г. Челябинск

КОЛЛЕКТИВЫ ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ В XVIII ВСЕРОССИЙСКОМ ХОРОВОМ ФОРУМЕ СТУДЕНЧЕСКИХ И АКАДЕМИЧЕСКИХ ХОРОВ «ВЕСНУШКА»

Аннотация. *В данной статье говорится об истории создания Всероссийского хорового форума студенческих и академических хоров «Веснушка». За 18 лет своего существования форум принял свыше 200 коллективов из разных уголков страны. В 2024 году коллективы кафедры хорового дирижирования ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского впервые приняли участие в этом масштабном событии хоровой жизни России.*

Ключевые слова: *форум; исполнители; творческие коллективы; популяризация.*

Olga Kochetova,
Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of Choral Conducting Department
E-mail: ilyakochetov@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

THE COLLECTIVES OF THE STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY TOOK PART IN THE XVIII ALL-RUSSIAN CHORAL FORUM OF STUDENT AND ACADEMIC CHOIRS «FRECKLES»

Annotation. *This article tells about the history of the creation of the All-Russian Choral Forum of student and academic choirs "Freckles". Over the 18 years of its existence, the forum has hosted over 200 teams from different parts of the country. In 2024, the collectives of the Department of Choral Conducting of the Tchaikovsky Law School took part in this large-scale event of choral life in Russia for the first time.*

Keywords: *forum; performers; creative teams; popularization.*

Всероссийский хоровой форум студенческих и академических хоров «Веснушка» – это значимое событие в хоровой жизни России, ежегодно проводимое в Ярославле.

Идея форума зародилась в далёком 2006 году после проведения совместного концерта ярославских и вологодских любительских хоров: мужского камерного хора «Ярославский спев», художественный руководитель – Алексей Кор-

нев; молодёжного хора Вологодского государственного технического университета «Хоровая механика», художественные руководители – Ирина Ерахнович и Михаил Гоголин; академического хора Ярославского государственного университета имени П.Г. Демидова «Этерия», художественный руководитель – Елена Баронкина и женского камерного хора «Юнона» студентов Вологодского педагогического государственного университета, художественный руководитель – Ирина Ерахнович. Концерт прошёл с большим успехом и получил массу положительных откликов от многочисленных слушателей. Это послужило поводом для организации на следующий год более масштабного мероприятия – Хорового форума-фестиваля студенческих и академических хоров с привлечением большего количества хоровых коллективов, в том числе и из других городов и областей. Форум был призван возродить популярность хорового пения, повысить его статус как в глазах слушателей, так и в глазах самих участников хоровых коллективов до уровня явления духовной национальной культуры, объединяющего людей и воспитывающего в них дух патриотизма.

С самого начала и по сей день бессменными организаторами форума являются Алексей Корнев – художественный руководитель и дирижер мужского камерного хора «Ярославский спев» и Елена Баронкина – художественный руководитель и дирижер академического хора «Этерия» ЯрГУ им. П.Г. Демидова.

За годы своего существования хоровой форум «Веснушка» принял тысячи молодых талантливых исполнителей, участников любительских, учебных и профессиональных коллективов из разных регионов России, а также Франции и Литвы. Среди них: ансамбль старинной музыки «Хорал» Уральского государственного университета (г. Екатеринбург); Академический хор Петрозаводского государственного университета (г. Петрозаводск); ансамбль ALTRE VOCI Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова (г. Петрозаводск); Камерный хор Вильнюсской художественной академии (г. Вильнюс, Литва); Академический хор Вологодского музыкального колледжа (г. Вологда); Народный коллектив России Академический мужской хор МИФИ Национального исследовательского ядерного университета (г. Москва); Народный коллектив России Академический хор Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (г. Нижний Новгород); молодежный хор оперного театра Les Petits Chanteurs de Strasbourg (г. Страсбург, Франция); Академический хор колледжа им. Гнесиных РАМ им. Гнесиных (г. Москва); Хор Финансового университета при Правительстве Российской Федерации (г. Москва); Женский хор Ярославского музыкального училища (колледжа) им. Л.В. Собинова (г. Ярославль); Хоровая капелла города Свободного (г. Свободный, Амурская область); Академический хор Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета (ЛЭТИ) (г. Санкт-Петербург) и многие-многие другие.

Основными целями и задачами форума являются:

– популяризация студенческого и академического хорового пения;

– развитие и укрепление контактов между участниками хоров;

– открытие новых творческих потенциалов студенческой молодёжи;

– повышение интереса к хоровой музыке в целом;

– культурное и гуманитарное воспитание студенчества.

Условия и порядок проведения форума

В форуме могут принимать участие студенческие и академические хоры (женские, мужские, смешанные). Для всех коллективов предлагается исполнение программы продолжительностью 12–15 минут в концертах форума. В рам-

ках форума есть конкурс на лучшее исполнение шуточного произведения. Традиционно он проходит только во время заключительного Гала-концерта, в последний день форума. Конкурсным обязательным номером в программе гала-концерта должно быть исполнение произведения шуточного, юмористического характера (произведение-шутка любого композитора, жанра, эпохи).

Каждому коллективу необходимо иметь в репертуаре произведения следующих направлений: классическая музыка (светская и духовная); обработки народных песен; современная хоровая музыка. А также произведения для общего исполнения в Гала-концерте – старинный студенческий гимн Gaudeamus, «Многолетие» Д. Бортнянского и заключительную песню «Веснушка».

В 2024 году (с 16 по 19 мая) в Ярославле проходил восемнадцатый по счёту хоровой форум, в котором впервые приняли участие коллективы кафедры хорового дирижирования Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского: академический смешанный хор и вокальный ансамбль BELCANTO (художественный руководитель и дирижёр – Ольга Кочетова, концертмейстер – Юлия Мирлас).

Несколько дней Ярославль находился в эпицентре невероятных музыкальных событий: 30 звучащих творческих коллективов, более 600 участников, объединённых любовью к хоровому пению, приехали на праздник. В этом году форум собрал хоровые коллективы из Москвы, Санкт-Петербурга, Челябинска, Перми, Тулы, Костромы, Иваново, Мытищ и Ярославля.

Насыщенная программа форума состояла из нескольких концертов, прошедших в Ярославле, Костроме, в Белой Палате Ростовского Кремля, а также включала в себя обучающую программу для участников – «Автограф хормейстера».

Коллективы Южно-Уральского государственного института искусств принимали участие в следующих концертах:

– 16 мая – Концерт-открытие форума в ЯРГУ им. П.Г. Демидова (Ярославль);

– 17 мая – концерт в Белом зале Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника «Дворянское собрание», г. Кострома.

– 18 мая – концерт во Дворце культуры «Нефтяник», г. Ярославль.

– 19 мая – концерт и Торжественное закрытие XVIII Хорового форума студенческих и академических хоров в Концертном зале им. Л.В. Собинова Ярославской государственной филармонии, г. Ярославль.

Репертуар хоров, принимающих участие в форуме, охватывал самые разные стили и эпохи: это русская и зарубежная классика, духовная музыка, русские народные песни, песни народов мира, произведения современных композиторов, произведения-шутки, джаз.

В программе коллективов ЮУрГИИ прозвучали следующие сочинения:

– Д. Тухманов, сл. М. Ножкина. «Я люблю тебя, Россия»;

– Русская народная песня в обр. В. Гончарова «Ох, уж ты, Порушка-Параня»;

– Н. Дилецкий. «Единородный сыне»;

– Я. Аркадельт. Il bianco e dolce cigno;

– Рэндол Алан Басс. «Глория»;

– Е. Устинсков. Stabat mater dolorosa;

– Кнут Нюстедт. Gloria из Missa brevis;

– Русская народная песня в обр. М. Серкова «Белая черёмуха»;

– А. Пахмутова, сл. М. Матусовского. «Хорошие девчата»;

– А. Колкер, сл. Л. Норкина. «Наш квартет»;

– Русская народная песня в обр. В. Калистратова «Таня, Танюша»;

– Е. Мартынов, сл. И. Резника. «Я тебе весь мир подарю»;

– Пьер Пассеро. Il est bel et bon;

– Дж. Дикссон, сл. Беверли Росс. Lollipop.

Невероятно дружественная атмосфера, заботливые и внимательные организаторы и по-настоящему теплая, солнечная погода сопровождали нас во все дни форума, создавая ощущение праздника и небывалого творческого подъёма. Благодарные и внимательные слушатели тепло принимали и поддерживали наши коллективы во время выступлений и щедро делились своими эмоциями и впечатлениями после концертов. Единение хоровых коллективов, взаимная поддержка, радость от совместных выступлений и экскурсий послужили знакомству и приобретению новых дружественных и творческих связей с другими коллективами форума. Это блистательный камерный хор «Мартаккорд» (г. Москва) под руководством Татьяны Дмитриевой; это потрясающий творческий коллектив DarChoir («ДарХор») Тульского колледжа искусств им. А.С. Даргомыжского (г. Тула) под руководством Сергея Васильева, а также невероятно креативный вокальный ансамбль «Дирижабль» (г. Москва) под руководством Игоря Тимашева.

Особо хотелось бы отметить и хоровые коллективы Ярославля и Костромы, поразивших нас культурой своего звучания, интересным выбором репертуара и неподдельной любовью к хоровому искусству. Это смешанный хор Костромского областного музыкального колледжа (г. Кострома), Народный коллектив мужской камерный хор «Ярославский спев» Дворца культуры «Нефтяник» (г. Ярославль), вокальный ансамбль ChristAll (г. Ярославль), хор «Этерия» Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова (г. Ярославль), женский хор Ярославского музыкального училища (колледжа) им. Л.В. Собинова (г. Ярославль), ансамбль юношей Ярославского музыкального училища (колледжа) им. Л.В. Собинова (г. Ярославль). Это был уникальный обмен опытом и вдохновением, благодаря которому появились новые творческие идеи для будущих концертных выступлений.

Встречи с интересными людьми, репетиции, мастер-классы, экскурсии, дневные и ночные концерты и грандиозный Гала-концерт в Большом зале филармонии, который традиционно завершился студенческим гимном Gaudeamus и гимном фестиваля «Веснушка» – всё это навсегда останется в наших сердцах и ещё долго будет согревать нас воспоминаниями.

Участие в подобных хоровых мероприятиях даёт молодым студенческим хоровым коллективам следующие возможности: обмен опытом и творческими достижениями; повышение профессионального мастерства исполнителей и их руководителей; повышение уровня культуры и духовно-нравственного развития молодёжи; сохранение традиций русской православной культуры; развитие эстетического вкуса студентов путём приобщения к музыкальным и художественным ценностям; популяризация академического хорового пения в студенческой среде.

Хоровой форум «Веснушка» по праву является одной из главных площадок для творческого обмена между коллективами и центром притяжения увлечённых, горячо радеющих и по-настоящему влюблённых в своё дело музыкантов, способных подарить зрителям положительные эмоции и неустанно популяризировать и продвигать хоровое искусство в нашей стране.



Гала-концерт и торжественное закрытие XVIII Хорового форума студенческих и академических хоров «Веснушка». Концертный зал им. Л.В. Собинова Ярославской государственной филармонии, г. Ярославль, 2024 г.



Исполнение сводным хором старинного гимна «Гаудеамус» на торжественном закрытии XVIII Хорового форума студенческих и академических хоров «Веснушка». Концертный зал им. Л.В. Собинова Ярославской государственной филармонии, г. Ярославль, 2024 г.



Исполнение конкурсного произведения Пьера Пассеро "II est bel et bon" вокальным ансамблем «Belcanto» на гала-концерте в рамках XVIII Хорового форума студенческих и академических хоров «Веснушка». Концертный зал им. Л.В. Собинова Ярославской государственной филармонии, г. Ярославль, 2024 г.



Совместное фото: Академический смешанный хор ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (руководитель – Кочетова Ольга Владимировна); камерный хор «Мартаккорд» (руководитель – Дмитриева Татьяна Михайловна); организатор фестиваля – Алексей Валерьевич Корнев; члены жюри. Концертный зал им. Л.В. Собинова Ярославской государственной филармонии, г. Ярославль, 2024 г.

Для цитирования: Трофимчук, Т.Ю. Маленькая летопись конференции «Исследование как творчество» / Т.Ю. Трофимчук. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 92–96.

УДК 78.072.2

Трофимчук Татьяна Юрьевна,
кандидат искусствоведения;
УО «Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Ширмы»,
преподаватель ЦК «История музыки»
E-mail: trtanya@mail.ru
Республика Беларусь, г. Брест

МАЛЕНЬКАЯ ЛЕТОПИСЬ КОНФЕРЕНЦИИ «ИССЛЕДОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСТВО»

Аннотация. *Автор статьи обращается к истории конференции «Исследование как творчество», отмечает особенности ее организации и проведения в разные годы, выявляет сложившиеся традиции научного мероприятия.*

Ключевые слова: *музыкально-исследовательская деятельность; музыковедение; учащиеся; конференция; доклад.*

Tatiana Trofimchuk,
Candidate of History of Arts;
Brest State College of Music named after G. Shirma,
Teacher of Cycle Commission History of Music
E-mail: trtanya@mail.ru
Republic of Belarus, Brest

A SMALL CHRONICLE OF THE CONFERENCE «RESEARCH AS CREATIVITY»

Annotation. *The author of the article refers to the history of the conference «Research as creativity», notes the peculiarities of its organization and holding in different years, identifies the established traditions of the scientific event.*

Keywords: *musical research activity; musicology; students; conference; report.*

Т.А. Курышева в своих работах подчеркивает, что «понятие “музыковедение”, как и обозначение специалистов в этой области словом “музыковед”, обычно ассоциируется с научной сферой» [1, с. 160]. С этим нельзя не согласиться, и это нужно учитывать при работе с учащимися в учреждениях среднего специального образования.

В Республике Беларусь молодым музыковедам предоставляется ряд возможностей для демонстрации, апробации и внедрения в практику результатов собственной исследовательской работы. Например, в УО «Белорусская государственная академия музыки» в рамках Международных чтений памяти Л.С. Мухаринской проводится конференция-конкурс, куда приглашаются учащиеся УССО; в УО «Могилевский государственный колледж искусств» проходят Международные чтения имени Н.А. Римского-Корсакова (в 2024 г. – Четвертые); в УО «Гродненский государственный музыкальный колледж» – Открытая научно-практическая конференция учащихся УССО сферы культуры «Деятели музыкальной культуры Беларуси» (в 2024 г. – Пятая); ряд научных мероприятий осуществляется в УО

«Минский государственный музыкальный колледж им. М.И. Глинки», ГУО «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки» и др. В данной работе мы остановимся на шестилетней истории ежегодной Открытой научно-творческой конференции имени Григория Ширмы «Исследование как творчество» для учащихся специальности «Музыковедение» (в 2024 г. – Шестая), которая проводится в УО «Брестский государственный музыкальный колледж им. Григория Ширмы».



I Открытая научно-творческая конференция имени Григория Ширмы (здесь и далее информация об организаторах и участниках, а также названия и иные данные о мероприятии указаны на момент года проведения) состоялась 16 апреля 2019 г. Инициатива организации конференции принадлежала преподавателю, кандидату искусствоведения Т.В. Дягель, преподавателям Н.П. Дрозд и И.В. Николаюк. Форма проведения была очной, язык докладов – русский и белорусский. Свои работы представили 15 учащихся из УО «Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Ширмы», УО «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки», УО «Могилевский государственный музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова», УО «Гродненский государственный музыкальный колледж», УО «Новополоцкий государственный музыкальный колледж». Приглашенный гость – старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения Наталья Степановна Сушкевич – выступила в заключение с докладом на тему «Музыкальная электроника и мультимедиа». В конце конференции, во время круглого стола, состоялось обсуждение мероприятия, где участники и их научные руководители поддержали начатую инициативу и вдохновили организаторов на дальнейшее ее продолжение и развитие.

В следующем году организаторами *II Открытой научно-творческой конференции учащихся им. Григория Ширмы, приуроченной к 80-летию УО БГМК им. Г. Ширмы* стали преподаватели ЦК «История музыки». Важным нововведением стала возможность публикации статей в сборнике по материалам конференции (издательство Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина). Участники конференции стали награждаться именными сертификатами. Почетным гостем в этот раз была Ганул Наталия Григорьевна – заведующий кафедрой истории музыки и музыкальной белорусистики УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент, член правления Белорусского союза композиторов. Накануне конференции, 2 марта, она согласилась провести с преподавателями и учащимися колледжа творческую встречу и лекцию на тему «Оперное творчество белорусских композиторов последней трети XX – начала XXI века (С. Кортес, Д. Смольский, Е. Глебов, В. Кузнецов)», а 3 марта открыла мероприятие презентацией книги «Композиторы Беларуси: Николай Аладов, Евгений Глебов, Сергей Кортес» под авторством Р.Н. Аладовой, Н.Г. Ганул, С.Н. Немцовой-Амбарян. Затем 16 молодых исследователей из УССО Бреста,

Гродно, Лиды, Минска, Могилева представили свои доклады.

Со времени проведения следующей, третьей, конференции (20 апреля 2021 г.) за ней закрепилось название *Открытой научно-творческой конференции имени Григория Ширмы «Исследование как творчество» для учащихся специальности «Музыковедение»*. Форма проведения оставалась очной. Заведующий кафедрой истории музыки и музыкальной белорусистики УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент Лисова Елена Васильевна в качестве почетного гостя вела конференцию, во время которой гостям, организаторам и 17-ти участникам из музыкальных колледжей Бреста, Гродно, Лиды, Могилева, Молодечно представила свой доклад на тему «Неоромантизм в музыкальном театре».

Сложная эпидемиологическая ситуация 2022 г. обусловила проведение *IV Открытой научно-творческой конференции имени Григория Ширмы «Исследование как творчество» для учащихся специальности «Музыковедение», посвященной 130-летию Г.Р. Ширмы*, в заочной форме. Согласно регламенту, участникам было предложено выслать на адрес электронной почты организаторов мультимедийный проект, в котором раскрыта тема исследования. Он мог быть выполнен в любой форме (видеоролик, презентация и др.), однако обязательным условием было наличие аудио- и/или видеозаписи чтения доклада самим автором. В день проведения конференции, 5 апреля, 18 докладчиков, среди которых были представители молодежной научной мысли из Бреста, Гродно, Витебска, Лиды, Минска, Могилева и Молодечно, получили электронную программу, содержащую ссылки на облачное хранилище, где были сохранены записанные версии выступления.

По тем же причинам заочная форма была оставлена для *V Открытой научно-творческой конференции имени Григория Ширмы «Исследование как творчество» для учащихся специальности «Музыковедение».* 14 февраля 2023 г. представляющие УССО Бреста, Минска, Могилева 8 молодых исследователей посредством разосланной программы получили доступ к работам друг друга.

Отметим, что обратная связь от участников и их научных руководителей и в 2023, и в 2024 году поступала. С одной стороны, они были рады, что конференция продолжает проводиться, с другой стороны, все сетовали на то, не хватает живого общения. Это, а также изменившаяся в лучшую сторону общая обстановка способствовали тому, что следующая конференция проводилась в смешанной, очно-заочной форме.



VI Открытая научно-творческая конференция имени Григория Ширмы «Исследование как творчество» для учащихся специальности «Музыковедение» состоялась 17 апреля 2024 г. Все участники, несмотря на то, что часть из них присутствовала непосредственно, а часть – высылала доклады в записи, получили ссылки на запись всех мультимедийных проектов.

Цели и задачи конференции, а именно: обсуждение широкого круга вопросов по актуальным проблемам современного музыкознания, активизация исследовательской деятельности учащихся специальности «Музыковедение», создание условий, способствующих повышению профессиональной компе-

тентности учащихся, развитие навыков публичного выступления и ведения дискуссий, стимулирование формирования самостоятельных суждений по широкому кругу музыковедческих вопросов и установление межличностных и деловых контактов между участниками конференции, в этот, как и в предыдущие разы, были достигнуты и выполнены с интересом и удовольствием. Основные тематические направления конференции, среди которых: музыкальная культура Беларуси и других стран, музыкальное образование в истории и современности, личность и творчество композитора в свете современных исследований, известные деятели отечественной и мировой музыкальной культуры были раскрыты в таких докладах, как: «Память о М.И. Глинке в мемориалах и посвящениях (к 220-летию со дня рождения композитора) (В. Главинская, научный руководитель – И.Л. Дейкало, Минск); «"Мистер до-диез минор": С.В. Рахманинов глазами западных журналистов» (Д. Купаво, научный руководитель – Л.В. Ковальчук, Брест); «В.В. Оловников в воспоминаниях современников (к 105-летию со дня рождения композитора)» (П. Кадацкая, научный руководитель – И.Л. Дейкало, Минск); «Эволюция жанра прелюдии в белорусской музыке» (К. Симонова, научный руководитель – Ю.В. Тарануха, Минск); «Стилизация как средство создания художественного образа в мюзикле "Лунный день" В. Доморацкого» (В. Ануфриева, научный руководитель – Е.В. Серякова, Лида); «Сюіта "Акварэлькі пані Барбары" В. Войціка ў святле мастацкіх зваротаў кампазітара да вобразаў мінуўшчыны» (Л.Ул. Кавальчук, навуковы кіраўнік – Т.Ю. Трафімчук, Брэст); «Missa Gregorianica А. Литвиновского как пример воплощения жанра мессы в белорусской музыке в 90-е годы XX века» (Д. Танцевило, научный руководитель – А.В. Дейнега, Могилев); «Техники репетитивного минимализма в цикле пьес для струнного оркестра "Сказки волшебного дерева" Александра Литвиновского» (В. Бондарь, научный руководитель – А.В. Минич, Молодечно); «Оратория Р. Глебова "Быў. Ёсць. Буду" как пример жанрового синтеза» (А. Куприянович, научный руководитель – Е.В. Серякова, Лида); «Музыкальные посвящения в белорусском композиторском творчестве второй половины XX – первых десятилетий XXI столетий» (У. Бедрицкая, научный руководитель – В.В. Беглик); «Жанр сатирической песни в творчестве В.А. Петько» (В. Тихоновец, научный руководитель – В.В. Беглик); «О некоторых особенностях азбуки-перечисления из собрания рукописей Ветковского музея: опыт сравнительной характеристики» (А. Климовец, научный руководитель – Ю.В. Мельникова). Еще одним важным изменением в форме проведения Шестой конференции стало участие преподавателей. Так, прозвучали доклады: И.Л. Дейкало – «Патриотическая тематика в творчестве В. Оловникова на примере вокально-симфонической поэмы "Нарочь"» (Минск); кандидата искусствоведения В.В. Беглик – «Смысловой мир музыки А. Цалко» (Минск); магистра искусствоведения М.П. Волосевич – «Использование компьютерных технологий в преподавании музыкально-теоретических предметов» (Брест).

Таким образом, если оглянуться на шестилетнюю историю конференции «Исследование как творчество», задуманной и организованной для обмена научной мыслью в среде учащихся специальности «Музыковедение» учреждений среднего специального образования Республики Беларусь на базе УО «Брестский государственный музыкальный колледж», можно отметить востребованность данного мероприятия, широкую географию его участников (в рамках республиканского формата), сформировавшийся круг постоянных гостей, который всякий раз пополняется новыми, разнообразие и непредсказуемость изучаемых молодыми исследователями тем,

глубину и творческий подход при их рассмотрении и демонстрации, а также особую дружественную атмосферу «интеллектуально-энергетического обмена». С надеждой на продолжение сложившихся профессионально интересных и по-человечески добрых встреч в заключение данной статьи мысленно ставим не точку, но запятую.

Литература:

1. Курышева, Т. Что такое прикладное музыковедение? / Т. Курышева. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 160–163.

References:

1. Kurysheva, T. Chto takoe prikladnoe muzykovedenie? / T. Kurysheva. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya akademiya. – 1993. – № 4. – S. 160–163.

Для цитирования: Шибицкий, В.В. Всероссийский фестиваль-конкурс игрового творчества «ЧИЖИК»-2024 / В.В. Шибицкий, И.С. Кашина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 97–99.

УДК 7.079

Шибицкий Вячеслав Владимирович,
Заслуженный работник культуры РФ;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель отделения организации театрализованных представлений
E-mail: shibitskiivv@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Кашина Ирина Сергеевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
декан факультета театрального искусства и социокультурной деятельности
E-mail: rjirf28@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ИГРОВОГО ТВОРЧЕСТВА «ЧИЖИК»-2024

Аннотация. *Авторы статьи рассказывают о становлении и целях проведения Всероссийского фестиваля-конкурса игрового творчества «ЧИЖИК».*

Ключевые слова: *игра; конкурсно-игровые программы; культурно-досуговая деятельность; традиции; фестиваль.*

Vyacheslav Shibitsky,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky
Teacher of the Department of Organization of Theatrical Performances
E-mail: shibitskiivv@mail.ru
Chelyabinsk, Russia
Irina Kashina ,
South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky
Dean of the Faculty of Theater Arts and Sociocultural Activities
E-mail: rjirf28@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

ALL-RUSSIAN FESTIVAL-COMPETITION OF GAME CREATIVITY «CHIZHIK»-2024

Annotation. *The authors of the article talk about the formation and goals of the All-Russian festival-competition of game creativity «CHIZHIK».*

Keywords: *game; competition and game programs; cultural and leisure activities; traditions; festival.*

Игра, есть такая форма проведения человеком свободного времени, которая, как правило, не направлена на достижение какого-либо практического результата, представляет собой индивидуальное или коллективное развлечение, регламентируется правилами, опирается на народные или групповые традиции, благодаря которым и реализуется любой личностью легко и с удовольствием.

В преддверии проведения XI Всероссийского фестиваля-конкурса игрового творчества «ЧИЖИК»-2024 хотелось бы вспомнить, для чего он был создан и какую цель преследует.

Фестиваль игрового творчества был организован кафедрой постановки театрализованных представлений и эстрадных программ Челябинского колледжа культуры в 2001 году. Из регионального мероприятия в 2003 году он стал Всероссийским фестивалем игрового творчества студентов училищ и колледжей культуры «ЧИЖИК». «Чижик» – это не персонаж одноименной песни, а аббревиатура слов: «Челябинск играет, живет и куражится». И вот уже более двадцати лет Челябинск собирает любителей театрального творчества и вдохновляет на новые артистические победы и свершения. Молодые дарования не просто демонстрируют свое мастерство на сцене Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского, они плодотворно общаются, делятся яркими впечатлениями, обретают новых друзей и единомышленников.

Цели, которые ставят перед собой организаторы фестиваля:

– раскрытие творческого потенциала талантливой молодежи в сфере культурно-досуговой деятельности;

– внедрение новых игровых технологий в сферу досуговой деятельности городских, районных и сельских досуговых учреждений;

– оказание методической и практической помощи учреждениям культуры региона;

– стимулирование дальнейшего профессионального роста среди участников фестиваля-конкурса.

Номинации фестиваля-конкурса:

– Монопрограмма;

– Театрализованная игровая программа (спектакль-игра).

На фестиваль-конкурс могут быть представлены танцевально-развлекательные, музыкально-игровые, театрализованные, фольклорные и другие игровые программы, как для детской, так и молодежной аудиторий. Сценарий игровой программы может быть как авторским, так и заимствованным, с указанием автора и названия программы.

Участниками фестиваля-конкурса игрового творчества «ЧИЖИК» могут быть студенты средних специальных учебных заведений культуры и искусств, студенты вузов, практикующие специалисты, работающие в досуговых учреждениях культуры.

Выступления участников оцениваются по следующим критериям:

– исполнительский уровень участника программы;

– сценическое обаяние;

– артистизм ведущего программы;

– умение общаться с аудиторией;

– культура речи;

– творческий замысел, тематическая направленность и оригинальность постановки программы;

– художественное оформление, сценический образ и реквизит;

– качество фонограммы.

Организационным комитетом фестиваля-конкурса предусмотрены специальные дипломы за: лучшее владение аудиторией; оригинальность тематики и постановки игровой программы; лучшую игру конкурса; лучший манок; лучший сценарий; лучший реквизит и сценический костюм; оригинальное музыкальное и художественное оформление программы.

Доминирующую роль в проведении фестиваля играют развлекательные и познавательные функции, которые позволяют реализовать педагогические и воспитательные задачи.

В современном обществе изменяются цели и задачи образования и воспитания. Радикальные преобразования социально-политического уклада российского общества обусловили необходимость модернизации системы воспи-

тания детей от дошкольного возраста до совершеннолетия. Значительная роль в становлении личности отводится всестороннему воспитанию. Процесс воспитания многосторонен, он не ограничивается нахождением ребенка в стенах образовательной организации, отдыхе, развлечении, коммуникации. В соответствии с таким социальным запросом культурно-досуговая деятельность является основой воспитания детей вне школьных занятий. Одной из форм культурно-досуговой деятельности являются конкурсно-игровые программы.

Традиции предписывают, чтобы игра проводилась в определенных условиях, которые мы называем игровым пространством и игровым временем. Игровое пространство может быть различным по масштабам как в отношении охватываемой территории, так и в отношении общественной значимости проводимой игры. Но в любом случае, игровое пространство должно быть определенным образом организовано.

Игровое время – это, прежде всего, время, свободное от производственно-хозяйственной и другой общественно-полезной деятельности человека. При проведении фестиваля на его площадках и мастер-классах показываются различные технологии проведения досуговой деятельности – как методологические ориентиры, обеспечивающие направления воспитательной работы через содержание и структуру игровой деятельности. Предлагаемые методики проведения игровой деятельности способствуют формированию интереса детей разного возраста к русским народным сказкам, к родному языку, к родной природе, к национальным праздникам и традициям, к учебному и физическому труду. Кроме того, игровые технологии способствуют привитию детям таких качеств гражданина, как любовь к Родине, к родным местам, к труду, уважение к страшим, к национальным традициям, к сверстникам других стран и народов.

Технологии организации и проведения фестиваля не ограничиваются жесткими требованиями, но предполагают использование творческих подходов к организации досуговой деятельности.

После окончания фестиваля традиционно издается сборник сценариев конкурсно-игровых программ.

А.И. Лазарев, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, доктор филологических наук, профессор, говорил: «Игра нуждается не только в осмыслении, но и в реализации на практике, но еще интереснее – играть».

За годы проведения фестиваль-конкурс «ЧИЖИК» стал одним из брендов Челябинска и знаковым брендом для нашего учебного заведения. География фестиваля расширилась в разы: Омск, Салехард, Улан-Удэ, Архангельск, Пермь, Курган, Ижевск, Екатеринбург, Кокшетау (Республика Казахстан), г. Якутск (Республика Саха), десятки городов Южного Урала.

Надеемся, что и предстоящий «ЧИЖИК-2024» (21.11.2024 – 23.11.2024 г.) будет таким же ярким и насыщенным. Уж мы-то покуражимся вовсю!

Литература:

1. Лазарев, А.И. Игры : энциклопедический сборник / А.И. Лазарев. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1995. – 800 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Lazarev, A.I. Igry : jenciklopedicheskij sbornik / A.I. Lazarev. – Cheljabinsk : Juzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1995. – 800 s. – Tekst : neposredstvennyj.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бай Сюэинь, ГУО «Университет Национальной академии наук Беларуси», обучающийся по специальности магистратуры 7-06-0213-01 Искусствоведение (Республика Беларусь, г. Минск).

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

Вартаньян Эгнара Гайковна, доктор исторических наук, профессор; ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет», профессор кафедры всеобщей истории и международных отношений (Россия, г. Краснодар).

Георгиева Мария Сергеевна, доктор искусств; Академия музыки, театра и изобразительных искусств, концертмейстер кафедры академического вокала; Школа искусств имени Валерия Полякова, преподаватель по классу специального фортепиано (Республика Молдова, г. Кишинев).

Домашова Инна Андреевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», аспирант, преподаватель отделения народных инструментов, младший научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества (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).

Кашина Ирина Сергеевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», декан факультета театрального искусства и социокультурной деятельности (Россия, г. Челябинск).

Кочетова Ольга Владимировна, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», профессор кафедры хорового дирижирования (Россия, г. Челябинск).

Лапикус Анатолий Федорович, профессор, Народный артист Республики Молдова; Академия музыки, театра и изобразительных искусств, заведующий кафедрой фортепиано (Республика Молдова, г. Кишинев).

Мещерякова Наталья Ивановна, профессор; ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», и.о. заведующего кафедрой вокального искусства (Россия, г. Волгоград).

Островская Галина Ивановна, кандидат педагогических наук; ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», доцент кафедры музыкальной педагогики и художественного образования (Россия, г. Тамбов).

Полосмак Анна Олеговна, кандидат искусствоведения; ГУО «Университет Национальной академии наук Беларуси» (Республика Беларусь, г. Минск).

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

Сказкина Лилия Борисовна, ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Волгоград).

Соколовская Елизавета Вячеславовна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», старший преподаватель (Россия, г. Челябинск).

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

Сукиасян Ольга Ашотовна, ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет», обучающийся по специальности 46.04.01 История (Россия, г. Краснодар).

Трофимчук Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения; УО «Брестский государственный музыкальный колледж им. Г. Ширмы», преподаватель ЦК «История музыки» (Республика Беларусь, г. Брест).

Шибицкий Вячеслав Владимирович, Заслуженный работник культуры РФ; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель отделения организации театрализованных представлений (Россия, г. Челябинск).