



ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
им. П.И. Чайковского

ДЕСЯТИЛЕТИЕ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:

ТВОРЧЕСТВО – ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО – ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ

12+

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

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

ДЕСЯТИЛЕТИЕ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:**

ТВОРЧЕСТВО – ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО – ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ

Сборник статей и материалов

12+

Челябинск
2024

УДК 7.01
ББК 71.063.13
Х 98

Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2024. – 178 с.

ISBN 978-5-94934-104-9

*Издано при поддержке и финансовом содействии
Южно-Уральского государственного
института искусств им. П.И. Чайковского
и участников конференции.*

В сборнике представлены статьи, посвященные осмыслению художественного творчества, а также материалы по результатам Международной научно-практической конференции «Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание (Россия, г. Челябинск, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 10.04.2024).

Сборник адресован обучающимся, преподавателям, широкой читательской аудитории, проявляющим теоретико-познавательный интерес к проблемам художественного творчества и развития современной культуры.

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств
им. П.И. Чайковского»*

ISBN 978-5-94934-104-9

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

РАЗДЕЛ 1

ФИЛОСОФИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

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

НЕМЕЦКАЯ КУЛЬТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Аннотация. Автор статьи затрагивает тему немецкой культуры в творчестве Валерия Брюсова. Актуальность данной темы заключается в недостатке исследований, посвященных данной проблематике. Работа основана на произведениях, дневниках, мемуарах писателя, а также воспоминаниях современников.

Ключевые слова: Валерий Брюсов; немецкая культура; Серебряный век; немецкая литература.

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

GERMAN CULTURE IN THE WORKS OF VALERY BRYUSOV

Annotation. The author of the article concerns the topic of German culture in the works of Valery Bryusov. The relevance of this topic lies in the lack of research on this issue. The work is based on the works, diaries, memoirs of the writer, as well as the memoirs of contemporaries.

Keywords: Valery Bryusov; German culture; Silver Age; German literature.

Daria Grebchenko,
Masaryk-Universität,
Doktorand
E-Mail: dgreb4@yandex.ru
Tschechische Republik, Brünn

DEUTSCHE KULTUR IN DEN WERKEN VON VALERIA BRUSOVA

Anmerkung. Der Autor des Artikels geht auf das Thema der deutschen Kultur in den Werken von Valery Bryusov ein. Die Relevanz dieses Themas liegt im Mangel an Forschung zu diesem Thema. Die Arbeit basiert auf den Werken, Tagebüchern, Memoiren des Schriftstellers sowie den Memoiren von Zeitgenossen.

Schlüsselwörter: Valery Bryusov; Deutsche Kultur; Silbernes Zeitalter; Deutsche Literatur.

Valery Bryusov wandte sich in seinem Werk immer wieder der deutschen Kultur zu. Der Autor sprach gut Deutsch und konnte Übersetzungen aus dem Deutschen ins Russische fließend lesen. Der Schriftsteller liebte die deutsche Literatur sehr. Bryusov begann auf dem Gymnasium mit dem Schreiben von Deutsch und begann dann auf dem Gymnasium mit der Übersetzungsarbeit.

Bryusov schätzte die deutsche Kultur sehr und träumte davon, Deutschland zu besuchen. In den 1890er Jahren reiste der Schriftsteller erstmals durch Europa und bewunderte die Schönheit deutscher Städte und den Reichtum der deutschen Kultur. In seinen Memoiren schreibt er, dass er von gotischen deutschen Kathedralen fasziniert war, insbesondere vom wunderschönen Kölner Dom. Dort stellte er erstmals das zukünftige Konzept des Romans „Feuerengel“ vor. Er bekam Ideen und Inspiration und begann mit der Arbeit an einem Buch. Seine Freundin Petrovskaya half dem Schriftsteller bei der Erstellung des Romans.

Bryusov las viele deutsche Bücher über die Geschichte und Kultur des 16. Jahrhunderts. Das Schreiben des Romans erforderte tiefe Kenntnisse der deutschen Kultur und Geschichte. Der Autor brachte auch seine Erinnerungen an seine Reise nach Köln ein. Diese Stadt wurde zu einer der Figuren des Romans.

Der Schriftsteller interessierte sich auch für deutsche Mystik, gotische mittelalterliche Kultur und Alchemie. Es ist bekannt, dass seine Bibliothek viele Bücher enthielt, die den okkulten Wissenschaften gewidmet waren. Sein Interesse an diesem Thema führte dazu, dass er Bücher über das Schicksal von Agrippa von Nettesheim las. Der Autor respektierte und schätzte ihn als Wissenschaftler sehr und betrachtete ihn nicht als Zauberer oder Hexenmeister.

Somit bereicherte die Forschungsarbeit, die deutsche Kultur zu studieren, um einen Roman zu schreiben, die Erfahrung des Schriftstellers erheblich.

Valery Bryusov widmete diesem Thema seinen Roman „Feuerengel“ sowie mehrere Gedichte, die in den Zyklus „Träume der Menschheit“ aufgenommen wurden. Es ist bekannt, dass Bryusov Gedichte deutscher Dichter übersetzte –

J. Goethe, F. Schiller, S. George, R. Demel. Sein besonderes Interesse galt der Wende des 16. Jahrhunderts. Bryusov ging auf das Thema Reformation, Hexereiprozesse und Alchemie ein und stellte die Figur von Agrippa von Nettesheim dar, dem er mehrere Artikel widmete: „Der verleumdete Wissenschaftler“, „Die Legende von Agrippa“, „Die Werke von Agrippa und die Quellen seiner Biographie“. In der Sammlung „Träume der Menschheit“ sind zwei Gedichte der deutschen Kultur gewidmet, nämlich „Frau und Tod“. Deutscher Stich des 16. Jahrhunderts.“ und „Totentanz. Es war kein Zufall, dass Bryusov sich dem Thema Gravur zuwandte, da Werke der Reformationszeit oft mit Holzschnitten in Verbindung gebracht werden und sich dann von grafischen Werken inspirierte Gedichte verbreiteten. Viele Forscher glauben, dass die von Bryusov für die Sammlung verfassten Gedichte auf den Werken von G. Holbein basierten, da sie den Geist dieser Zeit am besten vermitteln können.

Im Roman „Feuerengel“ treten historische Ereignisse in den Hintergrund, sie werden in den Handlungsstrang eingewoben und beeinflussen das Schicksal der Helden. So erwähnt der Roman den Bauernkrieg, Thomas Münzer, die Täufer und ihren Anführer Johannes von Leiden. Kritik am Protestantismus ist aus dem Munde von Mephistopheles zu hören, Agrippa von Nettesheim und sein Schüler Johann Weyer kritisieren Hexenprozesse, die Hauptfigur Ruprecht korrespondiert mit Humanisten und liest die Werke von Erasmus von Rotterdam. Forscher stellen außerdem fest, dass der Prototyp von Renata Mechtilda von Magdeburg sein könnte, die ebenfalls zu Mystik und Visionen neigte. Die Figur des Faust ist realistischer gezeichnet und entspricht einer realen historischen Figur. Die Ereignisse, die sich im 16 1905. Forscher stellen fest, dass Bryusov auch die Bilder der Hauptfiguren von den Schriftstellern A. Bely und N. Petrovskaya kopiert hat. In einem Brief an V. Bryusov schrieb die Schriftstellerin sogar, dass sie gerne sterben würde, damit Bryusov Renatas Tod in seinem Roman realistischer beschreiben könne. VI. Chodasewitsch betonte in seinen Memoiren, dass die Symbolisten Fiktion nicht von der Realität, das wirkliche Leben von einem literarischen Werk trennen wollten.

Den großen Vorteil des Romans sehen Forscher in der Beschreibung der deutschen kulturgeschichtlichen Realität jener Zeit; dem Autor gelang es, die Phänomene der deutschen Kultur des 16. Jahrhunderts widerzuspiegeln. Sie stellen fest, dass das im Roman verwendete Vokabular lateinischen Ursprungs mit religiöser Terminologie verbunden ist. Die Geschichte diente im Roman nur als Hintergrund, während die Kräfte der anderen Welt das Schicksal der Hauptfiguren und historischen Ereignisse beeinflussen können und die mystische Komponente im Roman mit den Phänomenen der Phänomenalwelt verflochten ist. Forscher analysieren die ideologischen Einstellungen der Hauptfiguren; der Autor stellt fest, dass der Roman die allmähliche Schwächung des religiösen Gefühls einer mittelalterlichen Person beschreibt. Der Autor schuf zunächst ein Werk, das sich religiösen Themen widmete, einer Ära ideologischer Differenzen, doch später verlagerte sich der Schwerpunkt auf die Beschreibung des Schicksals der Hauptfigur sowie auf Hexerei, okkulte Wissenschaften und jenseitige Einflüsse. So schildert der Roman die Schwächung des Glaubens an die Existenz übernatürlicher Kräfte. Der Autor betont, dass es der Hauptfigur bei magischen Praktiken nicht gelungen sei Erfolg zu haben. Der Held war nicht in der Lage, die in den okkulten Büchern geschriebenen Anweisungen korrekt zu befolgen, da er bereits aufgehört hatte, ernsthaft an „mittelalterlichen Aberglauben“ zu glauben, und sie nur als Relikt der Vergangenheit behandelte, obwohl er sich dessen nicht vollständig bewusst war. So berührt das Buch das Thema Religion im Roman, das Problem der religiösen Suche, okkulte Wissenschaften, magische Praktiken und das Problem des Glaubens.

Die Untersuchung dieses Themas erfordert eine Weiterentwicklung. Das Studium des Werks des Schriftstellers begann zu seinen Lebzeiten, die größte Anzahl von Studien entstand jedoch während der Erstellung der Sammlung von Bryusovs Werken sowie nach 1990, als die Werke des Schriftstellers nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Literaturkritik und der Linguistik betrachtet wurden, sondern auch in größerem Umfang aus den Kulturwissenschaften und der Geschichte.

Литература:

1. Брюсов, В.Я. Алтарь победы / В.Я. Брюсов. – Москва : Вече, 2007. – 512 с. – Текст : непосредственный.
2. Брюсов и Армения. В 2 книгах. Книга 1. Стихи, статьи, очерки и письма В.Я. Брюсова / сост. С.Т. Ахумян. – Ереван : Советакан грох, 1988. – 376 с. – Текст : непосредственный.
3. Брюсов, В.Я. Дневники 1891–1910 / примеч. Н.С. Ашукин. – Москва : М. и С. Сабашниковы, 1927. – 215 с. – Текст : непосредственный.
4. Гаспаров, М.Л. Брюсов и античность. Собрание сочинений. В 7 томах. Том 5 / М.Л. Гаспаров. – Москва : Художественная литература, 1973. – 4020 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bryusov, V.Ya. Altar' pobedy / V.Ya. Bryusov. – Moskva : Veche, 2007. – 512 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bryusov i Armeniya. V 2 knigakh. Kniga 1. Stikhi, stat'i, ocherki i pis'ma V.Ya. Bryusova / sost. S.T. Akhumyan. – Erevan : Sovetakan grokh, 1988. – 376 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Bryusov, V.Ya. Dnevniky 1891–1910 / primech. N.S. Ashukin. – Moskva : M. i S. Sabashnikovy, 1927. – 215 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Gasparov, M.L. Bryusov i antitskhnost. Sobranie sotskhineniy. V 7 tomakh. Tom 5 / M.L. Gasparov. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1973. – 4020 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Verweise:

1. Der Altar des Sieges / der Altar des Sieges / der Altar des Sieges / der Altar des Sieges. - Moskau : Veche, 2007. – 512 s. - Text : direkt.
2. Brüssow und Armenien. In zwei Büchern. Buch 1. Gedichte, Artikel, Essays und Briefe von W.J. Bryusov / Sost. S.T. Ahumyan. - Jerewan : Sovetakan groh, 1988. - 376 s. – Text : unmittelbar.

3. Brussow, V.I. Tagebücher 1891-1910 / Anmerkung. N.S. Ashukin. - Moskau : M. und S. Sabaschnikow, 1927. – 215 s. – Text : unmittelbar.

4. Gasparov, M.L. Brysov und die Antike. gesammelte Werke. In 7 Bänden. Band 5 / M.L. Gasparov. - Moskau : Fiktion, 1973. - 4020 s. – Text : unmittelbar.

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

СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ Ф.Ф. ЗЕЛИНСКОГО

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

Ключевые слова: Тадеуш Зелинский; культура Античности; Античная литература; религия Античности; философские взгляды.

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

THE DEVELOPING OF THE PHILOSOPHICAL VIEWS OF TADEUSZ ZIELINSKI

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

Keywords: Tadeusz Zielinski; culture of Antiquity; Ancient literature; religion of Antiquity; philosophical views.

The philosophical views of Tadeusz Zielinski have not been considered in scientific research for a long time. However, gradually interest in his personality increased, and researchers began studying the development of his philosophical views.

Famous and talented scientist, antiquarian, translator, teacher and culturologist Thaddeus Franzewicz (Tadeusz Stefan) Zielinski made a great contribution to the popularization of the study of the culture and history of Antiquity. F. Zielinsky was born into a poor family near Kiev; his parents paid great attention to the education of their son. Zielinsky's father was a teacher; after the death of Zielinsky's mother, his father married a Russian noblewoman. Subsequently, Zielinsky spoke with great warmth about his stepmother, who revealed his interest in linguistics, his philological talent and created a particularly favorable atmosphere for studying grammar, which required great perseverance and concentration. The family spoke Polish, Russian, and German. The family instilled a love of knowledge and learning languages.

Zielinsky studied at a classical gymnasium, modeled on German gymnasiums. Most of the hours in the gymnasium were devoted to the study of Latin and Ancient Greek, thanks to which Zielinsky perfectly mastered the classical languages. At the gymnasium, Zielinsky studied the history of the ancient world, he fell in love with the culture of Antiquity with all his heart and spent his entire life studying the culture of Ancient Greece and Rome. At the age of fourteen, Zielinsky lost his father and earned his living by giving private lessons. However, he proved himself to be a hardworking and purposeful student and, while still a high school student, managed to get the position of teaching assistant, which not only improved his financial situation, but also gave him invaluable teaching experience, which was useful to him in his future work. The gifted student managed to receive a scholarship to study at the classical gymnasium at the University of Leipzig, where he subsequently defended his defense and became a Doctor of Philosophy. Zielinsky performed well in the gymnasium and without any difficulty entered the University of Leipzig, where he continued to study classical philology. His supervisor was the talented German philologist O. Ribbeck, who, noticing the student's talent, made every effort to develop his abilities.

Zielinsky successfully defended himself at the University of Leipzig, received a doctorate in philosophy and access to the Vienna and Munich libraries. Zielinsky also traveled to Greece and Italy, where he could become better acquainted with the culture of the Ancient World. In 1882, Zielinsky returned to St. Petersburg and, after receiving a doctorate in philology, began teaching at the university. Zielinsky became a professor of classical philology at the Faculty of History and Philology of St. Petersburg University.

Zielinsky was patronized by A. Georgievsky, who was one of the organizers of the creation of the classical education system, who also allocated funds for scholarships for the education of talented students at the University of Leipzig. He noticed Zielinsky, appreciated his talent and hard work, when the boy was still in high school. A. Georgievsky considered it necessary to place emphasis in the process of teaching classical languages at the university. As researchers M. Novikov and

T. Perfilova note, the emphasis in teaching shifted from satisfying scientific interests to studying the grammar of classical languages, thus the curriculum concentrated on classical literature courses.

Zelinsky gave lectures on the works of figures of Ancient Rome, while giving an extensive introduction that allowed students to become more familiar with the history and culture of Antiquity. Zelinsky was a very talented teacher, researcher, and educator. His students (for example, Zhebelev) recall in their memoirs that they affectionately called their teacher "Pan Tadeusz", and never missed his lectures, since he gave very valuable knowledge, at the same time had the gift of oratory, and was an excellent actor.

Zelinsky considered it his duty to educate people through translations, teaching and educational activities. With his students, he organized trips to Greece, did translations, and in additional hours, in addition to the main lectures, made presentations for non-university listeners at various events. After reducing the number of hours for studying Latin and ancient Greek in gymnasiums and universities, Zelinsky criticized such innovations, since he believed that the study of classical languages was an integral part of the formation of a free and independent-minded individual.

In his works, Zelinsky more than once noted the need to study the culture and history of the ancient world. In the introduction to the work "The Ancient World and We," Zelinsky touched upon the problem of teaching and learning classical languages, focusing readers' attention on the need to study these subjects. Zelinsky consistently argued that by studying the cultures of the ancient world, people would learn more about the culture of modern times, and thus the "science of the ancient world" would help to comprehend modernity.

Zelinsky wrote that teachers of the history and culture of Antiquity have a special mission, since they are the ones who help students feel the relationship between the past and the present, and it is such a teacher who must approach his work with special responsibility; since he must instill a love for ancient culture, i.e. cultural homeland of Europe. Zelinsky was afraid that due to new reforms in the field of education and the interests of the younger generation, the study of the history and culture of Antiquity would fade into the background, and then completely disappear. So he approached the preparation of lectures with special responsibility, since he considered it necessary to do them without only informative, but also exciting.

Zelinsky enjoyed particular popularity, love and respect among his students. From the memoirs of one of Zelinsky's students, N. Antsiferov, it becomes known that despite the fact that the university had many talented and famous teachers (Egyptologist B. Turaev, historian S. Platonov and M. Rostovtsev, etc.) people came to Zelinsky's lectures with great pleasure, since he always built a dialogue with the audience and adapted to their interests and needs. The student had the opportunity to independently choose a course of subjects, and thus create a program for himself that would meet his needs and interests. Thanks to Zelinsky's talent, many listeners were always present at his lectures, and he managed to gain fame as one of the most gifted teachers at St. Petersburg University. In his memoirs, N. Antsiferov emphasized that even students of the Faculty of Physics and Mathematics never missed the professor's lectures. Zelinsky had the gift of eloquence, he had an excellent memory and imagination, thanks to which he was so loved by all listeners.

Zelinsky also taught at the Higher Women's Historical and Literary Courses; for his listeners and students of St. Petersburg University, he organized trips to Greece and Rome, which were very popular. During the trip, Zelinsky retold myths, talked about the life and work of literary geniuses of the past, and connected the past with the present. Zelinsky emphasized that the Hellenic religion was filled with beauty, love for life and nature, and this is what sets it apart from all other religions.

Zelinsky's teaching and scientific activities were very successful, he was a recognized scientist, he was loved by students, and respected by philologists and historians. During the celebration of Zelinsky's anniversary in 1909, many famous personalities took part in the event, also congratulating him on his anniversary of teaching. Everyone noted that Zelinsky managed not only to instill a love for studying the culture of the ancient world, but also showed the connection between the cultural "spiritual world" of modern times "with the ideas of classical antiquity." From the memoirs of contemporaries, we also learn that various societies of history, philosophy, culture, and philology expressed gratitude to Zelinsky for the contribution he made to the development of science and teaching of ancient culture through his scientific, educational and popularization activities. In addition, Zelinsky was elected an honorary member of the Imperial Moscow University.

Zelinsky was fluent in several European languages and published his articles in German and Polish, which contributed to his popularity in Europe and opened up many opportunities for his further scientific work. He gained worldwide fame and became a professor at the Polish Academy of Sciences. Zelinsky sincerely loved Poland and considered it his true homeland; he fought for the independence of Poland and was part of the delegation of Poles who conveyed gratitude to the US President for speaking out in support of the Poles and their independence.

The philosophical views of Tadeusz Zielinski significantly influenced his work and his intellectual preferences, and thus significantly shaped the range of his scientific interests.

Литература:

1. Зелинский, Ф. Аттические сказки / Ф. Зелинский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 188 с. – Текст : непосредственный.
2. Зелинский, Ф. История античной культуры / Ф. Зелинский. – Москва : Вече, 2019. – 462 с. – Текст : непосредственный.
3. Зелинский, Ф. Легенды и сказки Древней Греции / Ф. Зелинский. – Москва : Абрис ; Олма, 2019. – 254 с. – Текст : непосредственный.
4. Зелинский, Ф. Умершая наука / Ф. Зелинский. – Москва : РГО, 2006. – 90 с. – Текст : непосредственный.

5. Зелинский, Ф. Эллинская религия / Ф. Зелинский. – Минск : Экономпресс, 2003. – 329 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Zelinskiy, F. Atticheskie skazki / F. Zelinskiy. – Sankt-Peterburg : Aleteyya, 2000. – 188 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Zelinskiy, F. Istoriya antichnoy kul'tury / F. Zelinskiy. – Moskva : Veche, 2019. – 462 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Zelinskiy, F. Legendy i skazki Drevney Gretsii / F. Zelinskiy. – Moskva : Abris ; Olma, 2019. – 254 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Zelinskiy, F. Umershaya nauka / F. Zelinskiy. – Moskva : RGO, 2006. – 90 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Zelinskiy, F. Ellinskaya religiya / F. Zelinskiy. – Minsk : Ekonompress, 2003. – 329 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Гуркина Мария Ивановна,

ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»,
магистрант

E-mail: m.i.gurkina@mail.ru

Россия, г. Москва

Ваховская Зинаида Станиславовна,

кандидат химических наук;

ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»,
старший преподаватель ФИИ

E-mail: vakhovskaya@gmail.com

Россия, г. Москва

ЗНАЧЕНИЕ ТЕМБРОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ДЛЯ АТРИБУЦИИ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация. Статья посвящена проблеме атрибуции клавишных инструментов. Использование первичных атрибутивных признаков – имени мастера (фабрики) и серийного номера – позволяет идентифицировать авторские, скопированные и поддельные фортепиано на примере роялей и пианино различных фирм. Ставится проблема необходимости и важности учета тембровых характеристик для описания клавишных инструментов.

Ключевые слова: старинные клавишные инструменты; фортепиано; атрибуция; музейные коллекции; тембр.

Maria Gurkina,

Russian State University for the Humanities,

Master's Student

E-mail: m.i.gurkina@mail.ru

Russia, Moscow

Zinaida Vakhovskaya

Candidate of Chemical Sciences;

Russian State University for the Humanities,

Senior Lecturer

E-mail: vakhovskaya@gmail.com

Russia, Moscow

THE VALUE OF TIMBRE CHARACTERISTICS FOR ATTRIBUTION OF KEYBOARD INSTRUMENTS

Annotation. The article is devoted to the problems of attribution of keyboard instruments. The use of primary attributive features – the name of the master (factory) and the serial number – allows you to identify copyrighted, copied and fake pianos using the example of grand pianos and pianos of various companies. The problem of the necessity and importance of taking into account the timbre characteristics for describing keyboard instruments is posed.

Keywords: vintage keyboard instruments; piano; attribution; museum collections; timbre.

Научная разработка проблемы атрибуции клавишных инструментов является весьма актуальной. На сегодняшний день вопросам атрибуции уделено достаточно исследований за рубежом, но в отечественной науке представляется несколько разрозненный характер исследований. Так, были выделены основные атрибутивные признаки клавишных инструментов. Признано, что в основе описания должны быть имя мастера (фабрики), место производства, годы работы, серийные номера. Обязательными признаками, кроме имени мастера (фабрики) и места производства, должны быть год изготовления, конструкция (модель, тип, строение рамы, диапазон клавиатуры), размеры (ширина, длина, глубина, высота), вид покрытия и отделки корпуса, описание этикеток и лейбла, устройство струн и их разбивка по хорам, тип механики, лиры и место хранения [3, с. 10]

Потребность в таком достаточно подробном описании и атрибуции возникает, как правило, в ситуации определения предмета охраны и необходимости надления инструмента этим статусом, с целью дальнейшего сохранения, систематического наблюдения за состоянием инструмента. Здесь возникает основная дилемма. Атрибутивные признаки позволяют оценить музыкальный инструмент как предмет мебели, декора, и т. п. отсюда и дальнейшее наблюдение за состоянием инструмента, его сохранностью, сводимое в основном к сохранению материала, из которого изготовлен инструмент, сохранению формы и т. п. Установленный в порядке охраны культурного наследия режим наблюдения осуществляется так же, как бы он осуществлялся по отношению к любому музейному предмету. Если мы вернемся к процессу атрибуции, методологическая сущность которой – установить ценность объекта или предмета в процессе описания, то увидим, что приведенная выше атрибуция, точнее ее параметры, действительно ограничивают ценность музыкальных инструментов, оценивая его (в лучшем случае) как материальное свидетельство истории, заставляя его «молчать». Таким образом, неоднозначность по отношению к инструменту, по-настоящему ценному именно за свою способность звучать, «закрадывается» уже в самом методологическом аппарате установления его ценности. Получается, что в отношении инструментов атрибуция не совсем отвечает своим задачам. Фактически все перечисленные выше атрибутивные признаки не раскрывают подлинной ценности и функциональной специфики музыкальных инструментов, сущность которой – в звучании.

Атрибуция самих звуковых характеристик какого-либо инструмента в отечественной науке связана, в первую очередь, со сферой акустики. Вспомним, что традиционная концепция звука заключается в следующем. Для описания самого звука используются четыре перцептивных атрибута: высота, длительность, громкость и тембр. Высота и длительность – типовые качества, призванные унифицировать спектр звучаний. Динамика – сложный показатель и является результатом взаимодействия. Тембр обладает дифференцирующими свойствами, именно его часто определяют как качество, которое позволяет различать звучащие инструменты, когда все остальные характеристики звука одинаковы. Долгое время тембр являлся категорией музыкальной эстетики и его относили к области художественно-образных ассоциаций или средств музыкальной выразительности. Даже сегодня любой слушатель, не посвященный во все механико-акустические и исполнительские закономерности фортепианного звучания, может относить все возникающие переживания звучания (звук яркий, звонкий, приглушенно-матовый, светлый, темный, бархатистый, пронзительный, ясно очерченный, расплывчатый и т. д.) к изменению тембровых свойств тона (ноты, хора струн одной высоты). В действительности же такие явления восприятия достигаются синтезом композиционных структур (гармонии, фактуры и т. д.) с комплексом инструментально-исполнительских художественных средств.

Возможности тембра как параметра уникальности и индивидуальности обусловлены объективными факторами, не зависящими (напрямую) от перцептивных и сенсорных возможностей исполнителя. В первую очередь тембр связан с акустическими параметрами, как с точки зрения спектральных качеств (например, количества обертонов), так и динамических качеств (например, скорости атаки). Тембр отдельного фортепианного тона обусловлен способом воздействия на клавиши, но в первую очередь является результатом устройства инструмента, особенностей его механизма и материалов, из которых он изготовлен. Можно утверждать, что именно исследования тембровых характеристик и возможностей клавишных инструментов способствовали эволюции клавишных инструментов, начиная с эпохи *Prellzungenmechanik* («венская» механика фортепиано) Йохана Андреаса Штайна.

Сегодня исследования, посвященные архитектуре клавишных инструментов и тембру, изучают способы воздействия на клавиши и возможности измерения этих способов воздействия. Этот метод в большей степени связан с реставрационными подходами и методиками, с проблемами атрибуции и основан на динамическом подходе. В его основе лежит обращение к инженерным инструментам для измерения точного поведения клавиши и воздействия на неё с точки зрения временного отклика, задействованных сил и значений смещения. Он заключается в вычислении движения и сил, действующих на каждый компонент действия с клавишей, в вычислении реакции механизма на определенное нажатие клавиши [1, с. 123]. Это действительно инновационный подход, так как большинство музыковедческих исследований, касающихся действий фортепиано, ограничиваются статическим наблюдением или субъективной оценкой их исполнения. Динамический подход позволяет предсказать временную эволюцию физических параметров воздействия [там же, с. 120].

Известно, что тембр инструмента (пианино или рояля) зависит от материалов, из которых созданы все его детали, от особенностей резонансной деки, от физико-акустических параметров молоточка и места его удара по струне, клавишного механизма, других элементов конструкции, а также факторов, имеющих значение при расчетах для создания и ремонта роялей [2, с. 93]. Это знание используется различными производителями для создания уникального тембра своих инструментов. Именно эта уникальность лежит в основе брендинга того или иного производства, формирует ценность каждого продукта. Рояли *Blüthner* имеют очень полный, романтический и более глубокий звук, нежели большинство других немецких роялей. Но главной отличительной чертой этого бренда являются множественные инновации и модернизации конструкции, постоянные вариации материалов в производстве новых моделей. Например, самое известное авторское нововведение – аликвотные струны: четвертая струна поверх основного трехструнного хора в верхнем регистре рояля (в новых моделях аликвотная струна расположена в ряд с основным хором).

Рояли *Bösendorfer* получили свою известность благодаря Ференцу Листу. Именно этот рояль выдержал весь концерт известнейшего пианиста после того, как многие рояли выходили из строя еще задолго до конца выступления. Особенностью этого бренда является модель *Imperial*, диапазон которой представлен 97 клавишами –

8 октав. Это рояль с самым низким, чистым и глубоким басом. Дебюсси, Барток, Бузони, Равель – композиторы, которые сразу же воспользовались новыми возможностями рояля в своих сочинениях. Разработки направлены на обновление резонансного корпуса, критически важного для узнаваемого богатого звука, на постоянное улучшение резонанса и проницаемости звука, оптимизации вибрационной способности и свободы деки.

В 2006 году бренд полностью был выкуплен концерном Yamaha. Однако новое руководство пообещало не вносить никаких изменений в место или методы производства.

Уникальным достижением Fazioli является новая модель, оснащенная четырьмя педалями. Четвертая педаль приближает молоточки к струнам (как левая педаль в пианино) – для смягчения звука без изменения его качества.

Рояли Grotrian-Steinweg известны своей качественной характеристикой высоких частот и «тёмным» тенором.

В производстве инструментов Sauter использованы редкие породы дерева, такие как тис, грецкий орех, красное и черное дерево. Звучание этих роялей часто описывают, как «близкое к американскому».

Важная особенность роялей Stuart & Sons – штеги с аграфами. Таким образом струны оказываются расположены под некоторым углом к линии удара молоточка, а не строго горизонтально и с углом перегиба струн через аграфы. Такое устройство обеспечивает выдающийся динамический диапазон и более длительный протяжный звук.

Тембр тесно связан с механическими особенностями и материалами изготовления инструментов. Тембровые характеристики обуславливают уникальность звучания каждого инструмента. Учет различных тембровых характеристик: через изучение характера туше пианиста как динамический подход, через изучение износа материалов – как один из методов научной реставрации являются важными для описания клавишных инструментов. Более того, именно тембр как дифференцирующая характеристика звука способен идентифицировать такую ценность, которую невозможно фальсифицировать, – подлинность звучания.

Литература:

1. Baudouin, B. Historical and dynamical study of piano actions: A multibody modelling approach / Baudouin Bokiau, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Paul Fiset. – Text : direct // Journal of Cultural Heritage. – 2017. – Volume 27. Supplement. – P. 120–130.

2. Аханов, П.И. Вопросы реставрации старинных клавишных музыкальных инструментов / П.И. Аханов, П.Г. Белкин. – Текст : непосредственный // Художественное наследие : сборник статей. – Вып. 19. – Москва : РИО ГосНИИР, 2001. – С. 93–96.

3. Сергеев, М.В. Экспертиза фортепиано российского и советского производства / М.В. Сергеев. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура и образование. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. – С. 241–263.

References:

1. Baudouin, B. Historical and dynamical study of piano actions: A multibody modelling approach / Baudouin Bokiau, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Paul Fiset. – Text : direct // Journal of Cultural Heritage. – 2017. – Volume 27. Supplement. – P. 120–130.

2. Akhanov, P.I. Voprosy restavratsii starinnykh klavishnykh muzykal'nykh instrumentov / P.I. Akhanov, P.G. Belkin. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennoe nasledie : sbornik statey. – Vyp. 19. – Moskva : RIO GosNIIR, 2001. – S. 93–96.

3. Sergeev, M.V. Ekspertiza fortepiano rossiyskogo i sovetskogo proizvodstva / M.V. Sergeev. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie. – Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena, 2010. – S. 241–263.

Коновалова Екатерина Олеговна,

Елабужский институт (филиал)

ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»,
обучающийся

E-mail: katyakonvalova2006@gmail.com

Россия, г. Елабуга

Миронова Виктория Александровна,

Елабужский институт (филиал)

ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»,
обучающийся

E-mail: mmirronnn@gmail.com

Россия, г. Елабуга

Сибгатуллина Альфия Аирафулловна,

кандидат педагогических наук;

Елабужский институт (филиал) ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»,
доцент кафедры немецкой филологии

E-mail: a.sibgatullina@bk.ru

Россия, г. Елабуга

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СТЕРЕОТИПОВ О НЕМЦАХ В ТИПИЧНЫХ СИТУАЦИЯХ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «VITAMIN DE»)

Аннотация. В данной статье выделяются некоторые характерные особенности стереотипа как части культуры, раскрывается сущность понятий социального и этнического стереотипа, анализируются некоторые классификации стереотипов. Статья посвящена исследованию немецкого национального характера в этнических стереотипах, которые складываются в процессе межкультурного общения. Материалом для исследования послужили статьи немецкоязычного журнала Vitamin De.

Ключевые слова: стереотип; социальный стереотип; этнический стереотип; межкультурное общение; социальные ситуации.

Ekaterina Konovalova,

Yelabuga Institute (Branch) of Kazan (Volga Region) Federal University, Student
E-mail: katyakonovalova2006@gmail.com

Russia, Yelabuga

Victoria Mironova,

Yelabuga Institute (Branch) of Kazan (Volga Region) Federal University, Student
E-mail: mmirronnn@gmail.com

Russia, Yelabuga

Alfia Sibgatullina,

Candidate of Pedagogic Science;

Yelabuga Institute (Branch) of Kazan (Volga Region) Federal University,
Associate Professor of the German Philology Department

E-mail: a.sibgatullina@bk.ru

Russia, Yelabuga

WAYS OF EXPRESSING STEREOTYPES ABOUT GERMANS IN TYPICAL SITUATIONS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION (ON THE MATERIAL OF «VITAMIN DE» MAGAZINE ARTICLES)

Annotation. This article highlights some characteristic features of stereotype as a part of culture, reveals the essence of the concepts of social and ethnic stereotype, analyzes some classifications of stereotypes. The article is devoted to the study of German national character in ethnic stereotypes, which are formed in the process of intercultural communication. The material for the study served as articles of the German-language magazine «Vitamin De».

Keywords: stereotype; social stereotype; ethnic stereotype; intercultural communication; social situations.

В современном обществе стереотипы являются неотъемлемой частью культуры. Они формируются и развиваются в процессе взаимодействия людей, и часто служат основой для представления о других нациях и культурах.

В рамках нашей работы мы остановимся на социальных стереотипах, которые представляют как упрощенные устойчивые представления о различных социальных, в том числе этнических группах, о характерных чертах этносов [8, с. 196].

Функции социальных стереотипов показывают, что они не только обладают «потоком дезинформации», но и способны создать более или менее правдивую картину национального характера. К этим функциям относятся, например, кумулятивная, связанная с передачей опыта из поколения в поколение; коммуникативная; мобилизационная, когда стереотип способствует стремлению людей к сохранению и укреплению позитивной этнокультурной идентичности и другие [3, с. 36].

Этнические стереотипы – «это относительно устойчивые мнения обобщенного характера о той или иной этнической группе» [9, с. 197]. Они включают в себя определенные довольно примитивные представления о собственной и других национальностях, формирующиеся на основе национальных обычаев, традиций и исторического опыта той или иной этнической группы и распространяющиеся при помощи взаимодействия представителей разных культур. Этнические стереотипы проявляются в распространенных мнениях и убеждениях и, что происходит чаще всего, в предубеждениях. Помимо формирования неверного представления о национальной группе, этнические стереотипы имеют и положительные свойства, поэтому их необходимо изучать: они позволяют развивать межэтнические отношения путем существования организованной системы понятных представлений о различных этносах. Также они помогают адаптироваться в незнакомой национальной среде благодаря поверхностным знаниям о поведении жителей той или иной страны. Этнические стереотипы служат основой для формирования групповой принадлежности и общности.

В целом, этнические стереотипы входят в «имплицитную теорию личности», которая «позволяет сформировать целостное впечатление о другом человеке на основании частичной, иногда отрывочной информации о его личностных особенностях» [3, с. 42].

Цель нашего исследования – изучение «истинности» этнических стереотипов о немцах в высказываниях определенной возрастной группы в типичных ситуациях межкультурного общения. Объект исследования – статьи

журнала «Vitamin De»; предмет исследования – отражение стереотипов о Германии в высказываниях молодых людей, приехавших в Германию с целью учёбы или работы. В работе использован метод свободного описания.

Существует множество определений понятия «стереотип», в немецком их также несколько: Stereotyp – vereinfachtes, schemenartiges Urteil (стереотип – это упрощенное, схематическое суждение); Stereotyp – übertragen: ständig wiederkehrend, leer, abgedroschen (стереотипный – переданный, постоянно повторяющийся, пустой, избитый).

Стереотип, получив всеобщее признание в 1922 году благодаря работе У. Липпманна «Public Opinion», в дальнейшем стал предметом анализа этнологии, истории литературы и культуры, философии языка. В этой работе стереотипы определялись как «образы в нашем сознании» (the pictures in our heads). Все дальнейшие дефиниции стереотипа в разных сферах так или иначе опираются на определение У. Липпманна, подчеркивая различные аспекты данного феномена – его статичность, утвержденность, гипертрофированность (тенденциозность) [2].

Понятие «стереотип» получило широкую известность и вызвало большой интерес среди лингвистов и филологов, поэтому с 1920-х гг. начинается разностороннее изучение этого явления. Стоит отметить, что изначально исследованием стереотипов занимались в основном западные учёные, такие как: G.W. Allport, W. Albig, A.L. Edwards. Во второй половине 20 века отечественные учёные также начинают интересоваться сущностью этого понятия, их представителями являются, например, И.С. Кон, Г.М. Кондратенко, В.А. Ядов и Т.Е. Васильев [11, с. 33].

Стереотипы охватывают множество сфер, то есть проявляются в самых разных жизненных ситуациях. Во время лингвистического изучения стереотипа особо важными являются вопросы языкового знака стереотипа, когнитивная семантика, когнитивная структура стереотипа, способы концептуализации языковой действительности [2].

Стереотипные выражения исследовались и исследуются самыми разными способами. Выбор метода разбора стереотипа обусловлен целями и задачами исследования, видом семантической единицы. Так, В.С. Агеев предложил классификацию методов анализа стереотипов:

- метод свободного описания в нескольких его разновидностях;
- метод прямого опроса;
- проективные методы, направленные на выявление скрытого субъективного мнения, отношения к чему-либо;
- психосемантические методы, связанные с анализом индивидуальных систем значений и смыслов отдельного представителя [1].

Важно отметить, что большинство исследований стереотипов как в настоящее время, так и раньше было посвящено этническим стереотипам. Благодаря множеству работ учёных можно сформировать определение «этнического стереотипа». Таким образом, это элемент национального сознания, устойчивое мнение обобщенного характера о какой-либо этнической группе, которое зачастую не совпадает с объективной реальностью.

На сегодняшний день существует множество классификаций стереотипов. Доктор психологических наук Н.А. Рождественская предложила разделять данное понятие на две категории: стереотипы, характеризующие людей как членов определенных национальных, социальных и политических групп, и стереотипы, характеризующие личностные особенности людей по их поведению, физическим качествам, чертам внешности и т. д. [10, с. 69–76].

П.Н. Донец разграничивает стереотипы по некоторым асимметричным понятиям:

- личностные, имеющие отношение к лицам как членам определенных социальных сообществ, и вещественные, событийные и т. д., объектом которых являются вещи, события, страны и т. д.;
- прагматические, связанные с отражением эмоций, оценок и т. п., и когнитивные, отражающие чисто вещественную, рациональную информацию;
- гетеростереотипы, т. е. представления о других, образы «чужого», и автостереотипы, т. е. представления о самом себе как члене некоторого этноса или носителе некоторой культуры, образы «себя»;
- интенциональные (целенаправленные) и спонтанные;
- позитивные и негативные;
- интенсивные и медиальные [4, с. 183–188].

В.В. Красных разделяет стереотипы на две группы: стереотипы-образы и стереотипы-ситуации:

- стереотипы-образы: пчела – труженица, баран – упрямый;
- стереотипы-ситуации: билет – компостер, аист – капуста [6].

Этнический стереотип представляет собой не только оценочное отражение «чужого» в какой-либо культуре, но и является важным концептом в формировании и понимании картины мира. Он играет значительную роль при идентификации этносов, их самопознании и адаптации. Этнические или этнокультурные стереотипы – это составные элементы национального сознания, «коллективные представления» одной нации о другой или самой себе, которые зачастую весьма примитивны, не совпадают с объективной реальностью, но при этом широко распространены в обществе [3, с. 40].

Итак, всем нациям характерны определённые стереотипы. Наиболее распространенными стереотипами о жителях Германии являются представления об их пунктуальности, грубости и отсутствии чувства юмора.

Стереотипы базируются в основном на информации из книг, кино, средств массовой информации и в процессе личных контактов. Наиболее распространенное мнение, встречающееся не только в русской литературе, но также и в литературе других народов, состоит в том, что немцы деловиты, решительны, пунктуальны. Например, в романе «Обломов» И.И. Гончаров изобразил Штольца как деятельного, педантичного, уверенного в себе и обладающего упрямством немца.

Основываясь на опросах о немцах, проведённых среди русских, респонденты чаще всего выделяют следующие черты национального немецкого характера: пунктуальность, педантичность, строгость, суровость. Часто встречающиеся этнокультурные стереотипы формируются у людей ввиду их неширокого кругозора и неполного представления о мире, поэтому стереотипы о той или иной нации нередко можно назвать мифами. Такими примерами являются стереотипы об отсутствии чувства юмора у немцев, об их консервативной натуре и любви к порядку.

Анализируя результаты опроса института изучения рынка и общественного мнения Gallup в Висбадене, в котором приняли участие 1008 молодых людей, все из которых проживают в Германии, Кашапова Р.В, Марданшина Э.Д., выделяют то, что четверть респондентов назвали типичными чертами немцев такие качества, как холодность, упрямство, пассивность и неловкость [5, с. 46–49].

В рамках нашего исследования нами были проанализированы статьи из журнала «Vitamin De» рубрики «Der andere Blick» (другой взгляд), в которой молодые люди, приехавшие из-за границы в Германию и проживающие в этой стране какое-то время, делятся своими впечатлениями о немецкой культуре, тем самым подтверждая или опровергая распространённые стереотипы о немцах. Данный журнал был выбран неслучайно, так как он является языковым и предназначен специально для изучения немецкого языка как иностранного. Журнал содержит рубрики, типичные для молодежного журнала. Тематики богаты интересной и полезной немецкой лексикой на такие темы, как политика, достопримечательности Германии, немецкие традиции и многое другое. Учитывая предложенные выше классификации, мы распределили рассмотренный нами материал на несколько групп.

1. Первая группа – это национальный характер немцев и представления о нём. Национальный характер отражает уникальное сочетание ценностей, принципов, психологических особенностей, исторического опыта и культурных традиций определенной нации, формирующееся на протяжении столетий.

Например, один из самых популярных стереотипов о немцах – это их пунктуальность. Известно, что «у немцев опоздания трактуются как неуважение к партнеру или компании» [9, с. 9]. «Договорившись о встрече, будь то деловые переговоры или просто дружеский пикник, вы обязаны приехать вовремя – иначе вас сочтут за невоспитанного или легкомысленного человека» [там же, с. 5].

Данный стереотип подтверждается проанализированной нами статьёй (Nr. 91. Winter 2021.) Студент Лучано Мальоне (Luciano Maglione) из Аргентины, уже год проживающий в Мюнхене, на вопрос о существующих стереотипах о Германии ответил: «Es gibt das Stereotyp, dass alle Deutschen pünktlich seien. Und das stimmt! Wenn ich in Argentinien 15 Minuten zu spät komme, ist das okay. In Deutschland nicht. Wenn ein Deutscher zu mir sag: «Wir treffen uns um 18 Uhr», dann meint er 18 Uhr und nicht 18.15 Uhr». («Существует стереотип, что все немцы пунктуальны. И это верно! Нет ничего страшного в том, если я опоздаю на 15 минут в Аргентине. В Германии же все не так. Когда немец говорит мне, что мы встретимся в 18 часов, он имеет в виду 18 часов, а не 18:15») (перевод автора).

Пунктуальность действительно является отражающей менталитет чертой немецкого характера, однако, что удивительно, точно не затрагивает ситуацию на железных дорогах. Опоздание поездов для любого германца – привычное дело, можно даже сказать, что традиционное. Согласно многим порталам, занимающимся изучением пунктуальности движения поездов по всему миру, германские железные дороги часто оказываются на последних местах в рейтинге пунктуальности. Например, популярная немецкая компания, основной железнодорожный оператор «Deutsche Bahn» отличилась наиболее сильными отклонениями от расписания поездов.

2. Вторая группа – социальные ситуации, поведение представителей нации в социальных ситуациях. Существует стереотип о недружелюбии немцев по отношению к иностранцам, об их незаинтересованности в общении. «Как и русские, немцы мало улыбаются, что усиливает впечатление о суровости этого народа, но чаще всего это обманчивое впечатление» [там же, с. 6].

Опровержение стереотипу о недружелюбном отношении немцев к иностранцам можно найти в следующей статье (Nr. 93 Sommer 2022). Алинур из Нурсултана, проживающий в Лейпциге, утверждает: «Die Deutschen sind misstrauisch und gefühllos» – solche und ähnliche Aussagen fand ich öfter bei den Internetrecherchen vor meiner Reise. Aber in Leipzig habe ich davon überhaupt nichts gemerkt. Hier habe ich offene und kontaktfreudige Menschen getroffen, die mir gern halfen, aber auch sehr dankbar waren, wenn ich ihnen half». («Немцы недоверчивы и эмоционально недоступны – такие и подобные высказывания я часто находил в процессе интернет-поисков до моего путешествия. Однако в Лейпциге я вообще ничего такого не заметил. Здесь я встретил открытых и общительных людей, которые мне с радостью помогали, но также были благодарны, если я им помогал») (перевод автора).

3. Третья группа – особенности быта и повседневной жизни. К особенностям быта, как правило, относят пищевые пристрастия представителей нации, предпочтения в одежде, правила совместного проживания, распорядок дня и т.д.

Если говорить о еде немцев, существуют сложившиеся представления о Германии, как о стране пива, сосисок и фаст-фуда. Но проанализированная нами статья говорит об особой любви немцев к хлебу (Nr. 96 Frühling 2023). Руангкао из столицы Таиланда, уже три года проживающая в Германии, в Лейпциге, отмечает: «Wenn ich gefragt werde, was für mich typisch deutsch ist, sage ich immer: «Brot!»... Als ich aber zum ersten Mal ein Brot für mein Frühstück kaufen wollte, sah ich mit eigenen Augen, wie viele andere Brotsorten es in Deutschland gibt, zum Beispiel Vollkornbrot, Mehrkornbrot oder Dinkelbrot». «Когда меня спрашивают, что для меня типично немецкое, я всегда отвечаю: «Хлеб!»... (Когда я в первый раз захотела купить хлеб для своего завтрака, я своими глазами увидела, как много разных сортов хлеба существует в Германии, например, цельнозерновой хлеб из нескольких видов зерна и хлеб из полбы») (перевод автора).

Согласно немецкому институту хлеба (Deutsches Brotinstitut e. V.), который был создан специально для анализа потребления хлебных изделий в Германии, на данный момент насчитывается более 3000 сортов хлеба [13].

В Германии слово «Brot» даже проникло в распространенные среди жителей термины, например: «Abendbrot», означающий обычный ужин, который принято проводить в кругу семьи и есть хлебные изделия, а также «Brotzeit» (промежуточный приём пищи) и «Pausenbrot» (лёгкий перекус). Такое отношение к хлебу в Германии сформировалось вследствие особых климатических условий: из-за северного положения страны здесь в основном произрастают зерновые культуры, что позволяет изготавливать ржаной хлеб, а пшеничный пекут в основном на юге страны.

Что касается распорядка дня, существуют распространенные представления об их серьезном отношении к ежедневному плану. Проанализировав статью (Nr. 91. Winter 2021) мы выяснили, что данный стереотип является скорее фактом, так как подтверждается словами Лучано из Аргентины: «In Deutschland isst man sehr früh zu Abend, meistens gegen 19 Uhr. In Argentinien später, um 21 oder 22 Uhr». («В Германии люди ужинают очень рано, чаще всего в 19:00. В Аргентине позже, в 21 или 22 часа») (перевод автора).

Большинство немцев действительно предпочитают порядок в любой сфере их жизнедеятельности, так как верят, что именно это содействует решению большинства проблем и помогает достичь максимальной эффективности. Даже существует понятие, относящееся к безэквивалентной лексике – Ordnung, что означает порядок [7].

Это характерная черта немецкой деловой культуры, предполагающая дисциплинированность и упорядоченность во всем, в том числе и в обыденности. «Концепт Ordnung можно определить как приведение вещей и уклада жизни в определенные рамки, установленные нормами общества, законом, предписаниями. Порядок тесно связан с такими личностными качествами, как дисциплинированность, законопослушность, чистоплотность» [11]. Жители Германии очень гордятся этим термином, так как он полностью описывает концепт немецкой культуры и их отношения ко многим аспектам жизни. Одна из самых знаменитых немецких пословиц включает в себя это слово: «Ordnung muss sein» – «Порядок должен быть».

Еще один стереотип об особенностях повседневной жизни немцев звучит так: «В Германии в воскресенье все магазины закрыты». Многие люди считают, что в Германии (и во многих других европейских странах) в воскресные дни закрыты практически все торговые центры, бутики, продуктовые магазины и т. д., поэтому немцы пополняют свои запасы продуктов и товаров не в воскресенье, как это обычно бывает, а в другие дни недели.

Проанализировав статью Nr. 96 Frühling 2023 мы обнаружили такое высказывание: «In Thailand ist der Sonntag Familientag. Da gehen die Leute am meisten aus und kaufen für die kommende Woche ein. In Deutschland ist das völlig anders. Die Einkaufszentren und Supermärkte sind geschlossen und auch die Straßenbahnen fahren seltener». («В Таиланде воскресенье – это день семьи. В этот день люди больше всего выходят, чтобы «закупиться» к предстоящей неделе. В Германии все совсем по-другому. Торговые центры и супермаркеты закрыты, а трамваи ходят реже») (перевод автора).

Еще одно высказывание: «Der alte Herr erklärte mir, dass ich Sonntag so früh keinen Lärm machen dürfe, wie auch zwischen 13 und 15 Uhr nicht. In diesem Moment wurde mir klar, dass der Sonntag in Deutschland ein besonders ruhiger Tag ist». («Пожилой джентльмен объяснил мне, что в воскресенье мне нельзя шуметь так рано, а также между 13 и 15 часами. В этот момент я ясно поняла, что воскресенье в Германии – это день тишины») (перевод автора).

Воскресенье в Германии называется «Sonntagsruhe» (воскресный отдых), существует даже официальный федеральный закон «Ladenschlussgeetz» (закон о закрытии магазинов), принятый в 1956 году [12], однако сейчас некоторые предприятия могут сами устанавливать часы работы по воскресеньям, поэтому все же купить какие-либо продукты в официальный в Германии день отдыха вполне возможно.

Таким образом, проанализировав ряд языковых журналов «Vitamin De», мы пришли к выводу, что этнические стереотипы до сих пор остаются немаловажным условием формирования национального сознания. Оказалось, что многие из них являются неправдивыми, беспочвенными и образуются на основе поверхностных данных или суждений только лишь об одном представителе нации. Стереотипы о немцах со временем подвергаются изменениям, но утверждения о том, что немцы пунктуальные, дисциплинированные, порядочные, аккуратные – обоснованы и подтверждены многими исследованиями, в том числе материалами статей журнала для изучающих немецкий язык «Vitamin De». Можно сделать вывод, что жители Германии, как и жители других стран, обладают особым менталитетом, отражающим особенности поведения представителей нации в повседневной жизни.

Литература:

1. Алистанова, З.Ф. Исследование этнических стереотипов: подходы и методы / З.Ф. Алистанова. – Текст : электронный // Российский университет дружбы народов. – 2018. – № 4 (122). – С. 46–48. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_32883087_20480630.pdf (дата обращения: 26.11.2023).
2. Белова, О.В. Человек в системе этнокультурных стереотипов / О.В. Белова. – Текст : электронный // Образ человека в языке и культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. – Москва : Индрик, 2018. – С. 160–213. – URL: https://inslav.ru/sites/default/files/2018_chelovek_belova.pdf?ysclid=lrags8066814325106 (дата обращения: 20.02.2024).
3. Горшунова, Е.Ю. Межкультурная коммуникация, этнические стереотипы и ярлыки англоговорящего сообщества : учебное пособие / Е.Ю. Горшунова, Ю.В. Горшунов. – Москва : Проспект, 2022. – 112 с. – Текст : непосредственный.
4. Донец, П.Н. К типологии стереотипов / П.Н. Донец. – Текст : непосредственный // Социальная власть языка. – Воронеж: Издательство ВГУ, 2001. – С. 183–188.

5. Кашапова, Р.В. Стереотип как ассоциативное словесное представление о языковой картине мира / Р.В. Кашапова, Э.Д. Марданшина. – Текст : электронный // Концептуальные пути развития гуманитарных и социальных наук : сборник материалов XV международной очно-заочной научно-практической конференции, 25 января, 2023. – Москва : Империя, 2023. – 84 с. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50746306&pf=1> (дата обращения: 20.02.2024).

6. Красных, В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология : курс лекций / В.В. Красных. – Москва : Гнозис, 2002. – 284 с. – Текст : электронный. – URL: http://library.lgaki.info:404/2020/Красных_Этнопсихоллингвистика.pdf (дата обращения: 20.02.2024).

7. Матвеев, С.А. Немецко-русский, Русско-немецкий-словарь-с-произношением / С.А. Матвеев. – Москва : АСТ, 2016. – 256 с. – Текст : непосредственный.

8. Налчаджян, А.А. Этнопсихология : учебное пособие / А.А. Налчаджян. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Питер, 2004. – 381 с. : ил. – ISBN 5-94723-911-6. – Текст : непосредственный.

9. Оришев, А.Б. Эти странные европейцы. Путеводитель делового человека / А.Б. Оришев. – Москва : Проспект, 2022. – 208 с. – Текст : непосредственный.

10. Рождественская, Н.А. Роль стереотипов в познании человека человеком / Н.А. Рождественская. – Текст : непосредственный // Вопросы психологии. – 1986. – № 4. – С. 69–76.

11. Рябинина, А.А. Языковые средства выражения концепта «ORDNUNG» / А.А. Рябинина. – Текст : электронный // Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых. WWW.ULSPU.RU : [сайт]. – Владимир. – 2019. – URL: https://www.ulspu.ru/upload/img/medialibrary/02e/ryabinina_vladimir_statya.pdf (дата обращения: 26.11.2023).

12. Bundesverfassungsgericht : [сайт]. – Карлсруэ, 2024. – URL: https://www.bverfg.de/entscheidungen/rs20040609_1bvr063602.html (дата обращения: 26.11.2023).

13. Zahlen und Fakten zu Brot – Brotinstitut – Deutsches Brotinstitut e.V : [сайт]. – Вайнхайм, 2024. – URL: <https://www.brotinstitut.de/brotinstitut/zahlen-und-fakten-zu-brot7> (дата обращения: 26.11.2023).

References:

1. Alistanova, Z.F. Issledovanie etnicheskikh stereotipov: podkhody i metody / Z.F. Alistanova. – Текст : электронный // Rossiyskiy universitet druzhby narodov. – 2018. – № 4 (122). – S. 46–48. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_32883087_20480630.pdf (дата обращения: 26.11.2023).

2. Belova, O.V. Chelovek v sisteme etnokul'turnykh stereotipov / O.V. Belova. – Текст : электронный // Obraz cheloveka v yazyke i kul'ture slavyan / otv. red. S.M. Tolstaya. – Moskva : Indrik, 2018. – S. 160–213. – URL: https://inslav.ru/sites/default/files/2018_chelovek_belova.pdf?ysclid=lrags8066814325106 (дата обращения: 20.02.2024).

3. Gorshunova, E.Yu. Mezhekul'turnaya kommunikatsiya, etnicheskie stereotipy i yarlyki anglogovoryashchego soobshchestva : uchebnoe posobie / E.Yu. Gorshunova, Yu.V. Gorshunov. – Moskva : Prospekt, 2022. – 112 s. – Текст : непосредственный.

4. Donets, P.N. K tipologii stereotipov / P.N. Donets. – Текст : непосредственный // Sotsial'naya vlast' yazyka. – Voronezh: Izdatel'stvo VGU, 2001. – S. 183–188.

5. Khashapova, R.V. Stereotip kak assotsiativnoe slovesnoe predstavlenie o yazykovoy kartine mira / R.V. Khashapova, E.D. Mardanshina. – Текст : электронный // Kontseptual'nye puti razvitiya gumanitarnykh i sotsial'nykh nauk : sbornik materialov XV mezhdunarodnoy ochno-zaochnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 25 yanvarya, 2023. – Moskva : Imperiya, 2023. – 84 s. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50746306&pf=1> (дата обращения: 20.02.2024).

6. Krasnykh, V.V. Etnopsikholingvistika i lingvokul'turologiya : kurs lektsiy / V.V. Krasnykh. – Moskva : Gnozis, 2002. – 284 s. – Текст : электронный. – URL: http://library.lgaki.info:404/2020/Krasnykh_Etnopsikholingvistika.pdf (дата обращения: 20.02.2024).

7. Matveev, S.A. Nemetsko-russkiy, Russko-nemetskiy-slovar'-s-proiznosheniem / S.A. Matveev. – Moskva : AST, 2016. – 256 s. – Текст : непосредственный.

8. Nalchadzhyan, A.A. Etnopsikhologiya : uchebnoe posobie / A.A. Nalchadzhyan. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Питер, 2004. – 381 с. : ил. – ISBN 5-94723-911-6. – Текст : непосредственный.

9. Orishev, A.B. Eti strannye evropeytsy. Putevoditel' delovogo cheloveka / A.B. Orishev. – Moskva : Prospekt, 2022. – 208 s. – Текст : непосредственный.

10. Rozhdestvenskaya, N.A. Rol' stereotipov v poznanii cheloveka chelovekom / N.A. Rozhdestvenskaya. – Текст : непосредственный // Voprosy psikhologii. – 1986. – № 4. – S. 69–76.

11. Ryabinina, A.A. Yazykovye sredstva vyrazheniya kontsepta «ORDNUNG» / A.A. Ryabinina. – Текст : электронный // Vladimirskiy gosudarstvennyy universitet imeni A.G. i N.G. Stoletovykh. WWW.ULSPU.RU : [сайт]. – Vladimir. – 2019. – URL: https://www.ulspu.ru/upload/img/medialibrary/02e/ryabinina_vladimir_statya.pdf (дата обращения: 26.11.2023).

12. Bundesverfassungsgericht : [сайт]. – Карлсруэ, 2024. – URL: https://www.bverfg.de/entscheidungen/rs20040609_1bvr063602.html (дата обращения: 26.11.2023).

13. Zahlen und Fakten zu Brot – Brotinstitut – Deutsches Brotinstitut e.V : [сайт]. – Вайнхайм, 2024. – URL: <https://www.brotinstitut.de/brotinstitut/zahlen-und-fakten-zu-brot7> (дата обращения: 26.11.2023).

Кузнецов Алексей Валерьевич,
кандидат исторических наук;
ФГБУН «Институт всеобщей истории Российской академии наук»,
научный сотрудник
E-mail: historyras@gmail.com
Россия, г. Москва

МАШИННОЕ ОБУЧЕНИЕ И КУЛЬТУРА: АНАЛИЗ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРЕДУБЕЖДЕНИЙ В БОЛЬШИХ ЯЗЫКОВЫХ МОДЕЛЯХ НА ПРИМЕРЕ GIGACHAT И YANDEXGPT

Аннотация. В данной работе исследуются культурные предубеждения и стереотипы, присутствующие в больших языковых моделях, таких как GigaChat и YandexGPT. Методология основана на адаптации вопросника GLOBE для оценки культурных измерений. Результаты опроса языковых моделей сравниваются с результатами опроса людей из разных стран. Выявлены значительные расхождения, особенно по измерениям дистанции власти, институционального и внутригруппового коллективизма. Обсуждаются перспективы использования больших языковых моделей как уникального инструмента для изучения культурных представлений, сжатых в обучающих данных этих систем.

Ключевые слова: большие языковые модели; культурные предубеждения; стереотипы; измерения культуры; GLOBE; GigaChat; YandexGPT.

Alexey Kuznetsov,
Candidate of Historical Sciences;
Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Researcher
E-mail: historyras@gmail.com
Russia, Moscow

THE EVOLUTION OF CULTURAL CARTOGRAPHY METHODOLOGY: FROM COUNTING WORD FREQUENCIES TO NEURAL NETWORKS

Annotation. This work investigates cultural biases and stereotypes present in large language models such as GigaChat and YandexGPT. The methodology is based on adapting the GLOBE questionnaire to assess cultural dimensions. The survey results of language models are compared with those of human respondents from different countries. Significant discrepancies are revealed, especially in power distance, institutional and in-group collectivism dimensions. The prospects of using large language models as a unique tool for studying cultural representations compressed in their training data are discussed.

Keywords: large language models; cultural biases; stereotypes; cultural dimensions; GLOBE; GigaChat; YandexGPT.

В современном мире технологии искусственного интеллекта, и в особенности большие языковые модели, играют все более значимую роль в повседневной жизни человека. Эти нейронные сети, обученные на колоссальных объемах текстовых данных из различных источников, лежат в основе многих востребованных и полезных сервисов, демонстрируют впечатляющие способности в области обработки, понимания и генерации естественного человеческого языка.

Первые значительные достижения и прорывы в развитии этой революционной технологии были сделаны в 2018 году, когда появились языковые модели GPT и BERT. Однако настоящий технологический прорыв и качественный скачок произошли в 2020 году, с выходом GPT-3 – мощной языковой модели, продемонстрировавшей невиданные ранее возможности в генерации текста на человеческом уровне. Успех GPT-3 способствовал стремительному развитию и совершенствованию как открытых, так и проприетарных языковых моделей, кульминацией которого стало появление ChatGPT в конце 2022 года, вызвавшего настоящий ажиотаж. Сегодня большие языковые модели находят все более широкое применение в различных сферах человеческой деятельности, упрощая и ускоряя многие процессы, повышая производительность и открывая новые возможности для творчества и инноваций.

Помимо практического применения в различных областях, большие языковые модели представляют собой уникальный объект для фундаментальных научных исследований, особенно в таких сферах, как психология, культурология и изучение человеческого поведения. Эти модели рассматриваются учеными как своего рода алгоритмы сжатия и структурирования колоссальных объемов текстовой информации, созданной человечеством на протяжении веков и отражающей его культуру, ценности, взгляды и убеждения в концентрированной форме [3].

Большие языковые модели обучаются на огромных объемах текстовых данных, которые могут содержать предубеждения и стереотипы, отражающие культурные и социальные нормы. В результате эти модели непреднамеренно усваивают и воспроизводят культурные ценности и стереотипы из данных, на которых они обучались. Анализируя ответы больших языковых моделей, исследователи получают уникальную возможность изучать сложные статистические взаимосвязи и скрытые корреляции между понятиями, идеями и представлениями, заложенными в гигантских массивах текстовых данных. Такой подход открывает новые перспективы для

углубленного понимания социокультурных предубеждений, стереотипов и различий, которые могут быть непреднамеренно «усвоены» этими моделями в процессе обучения.

Наличие предубеждений в больших языковых моделях является серьезным вызовом для разработчиков и исследователей, стремящихся создавать более этичные, справедливые и беспристрастные системы искусственного интеллекта. Воспроизведение большими языковыми моделями глубоко укоренившихся в обществе предубеждений, дискриминационных стереотипов и ложных представлений может иметь серьезные негативные последствия, включая реальные случаи дискриминации, распространение ошибочной информации и существенное подрыв доверия общественности к новейшим технологиям.

Новейшие исследования показывают тревожную тенденцию, заключающуюся в том, что люди могут неосознанно усваивать имеющиеся в языковых моделях предвзятости, закреплять и даже усиливать их в своих последующих решениях и действиях, даже после того как они перестают напрямую взаимодействовать с этими системами [8]. В научных трудах выделяются несколько основных категорий потенциальных предубеждений, которые могут быть встроены в большие языковые модели, включая предрассудки, связанные с демографическими факторами, культурными особенностями, отдельными языками и языковыми группами, идеологическими и политическими воззрениями, восприятием временных рамок, а также склонностью к укреплению и поляризации имеющихся убеждений [5].

В данной статье мы предполагаем сделать краткий обзор того как изучаются культурные стереотипы и предубеждения в больших языковых моделях, а также адаптировать и применить методологию разработанную для кросс-культурных исследований в рамках международного проекта GLOBE [7] для анализа культурных предубеждений модели русскоязычных моделей GigaChat и YandexGPT.

Имеется довольно обширная литература, посвященная анализу расовых и гендерных предубеждений больших языковых моделей. Расовая, гендерная и социальная предвзятость в большинстве исследований измеряется с помощью оценок в тестах на завершение предложений, ассоциации слов и выбора гендерных местоимений [9]. Определение политической предвзятости чаще всего опирается на тест политической ориентации [6; 13]. Исследования культурных предубеждений основываются на адаптированном опроснике типологии культурных измерений Хофстеде или используют самостоятельно разработанные системы [1; 4; 10; 11; 12].

Чтобы быть эффективным инструментом для изучения культуры, сжатый артефакт в виде большой лингвистической модели должны уметь хранить и отображать различные культурные традиции и ценности. Однако исследования показывают, что модели, натренированные на преимущественно англоязычном материале, предвзято относятся к западным культурам. Например, GPT-3 ориентирована на США и демонстрирует меньшую адаптивность к вопросам об иных культурных контекстах [4; 10]. Кросс-культурный анализ GPT-4 показывает, что по умолчанию она воспроизводит преимущественно «WEIRD» (White, European, Educated, Industrialized, Democratic) психологию, составляющую большинство обучающих данных модели [2].

В культурном самовосприятии ChatGPT и Bard наиболее близко соответствуют ценностям англоязычных стран и стран, характеризующихся устойчивой экономической конкурентоспособностью. ChatGPT ближе всего к Финляндии, франкоязычной Швейцарии, англоязычной Канаде, Китаю и Австралии, а Bard – к Австралии, англоязычной Канаде, США, коренной этнической группе Южной Африки и Израилю [11].

Закономерно встает вопрос, каковы культурные предубеждения и стереотипы в наиболее совершенных русскоязычных больших языковых моделях, к которым относятся GigaChat и YandexGPT. Для ответа на этот вопрос мы последовали подходу, предложенному в статье [11] на основе методологии проекта GLOBE. Исследование GLOBE (Global Leadership and Organizational Behavior Effectiveness) – это международный исследовательский проект, который изучает взаимосвязь между культурой, лидерством и эффективностью организации [7; 15]. Цель проекта заключалась в том, чтобы выяснить, какие модели лидерского поведения являются общепринятыми, а какие – культурно обусловленными. Исследователи GLOBE выделили девять измерений культуры.

1. Избегание неопределенности: степень, в которой общество пытается избежать непредсказуемости будущих событий, например, полагаясь на ритуалы или бюрократическую практику.

2. Дистанция власти: степень, в которой члены культуры ожидают и принимают неравномерное распределение власти.

3. Коллективизм I (институциональный коллективизм): степень, в которой организационные и общественные институциональные практики поощряют коллективное распределение ресурсов и коллективные действия.

4. Коллективизм II (внутригрупповой коллективизм): степень, в которой индивиды выражают лояльность и сплоченность в своих организациях или семьях.

5. Гендерный эгалитаризм: степень, в которой общество минимизирует гендерные ролевые различия и дискриминацию.

6. Напористость: степень, в которой люди проявляют напористость, конфронтацию и агрессию в социальных отношениях.

7. Ориентация на будущее: степень, в которой индивиды участвуют в поведении, ориентированном на будущее, таком как отсрочка удовлетворения, планирование и инвестирование в будущее.

8. Ориентация на производительность: степень, в которой общество поощряет и вознаграждает членов группы за повышение эффективности и превосходство в работе.

9. Гуманная ориентация: степень, в которой люди поощряют и вознаграждают людей за справедливость, альтруизм, дружелюбие, щедрость, заботу или доброту.

Для нашего эксперимента мы перевели на русский язык и адаптировали 39 вопросов, использованных в GLOBE для расчета девяти культурных измерений. Каждый вопрос предваряется фразой, идентичной вводной части опросника GLOBE. Например: «Меня интересуют нормы, ценности и практика в обществе. Другими словами, меня интересует то, как устроено общество – а не то, каким оно должно быть. Я дам вам утверждение, на которое вы можете ответить только цифрой, где 1 означает «полностью согласен», а 7 – «категорически не согласен». Вот это утверждение: «В обществе подчеркивается упорядоченность и последовательность, даже в ущерб экспериментам и инновациям». Полное описание вопросов см. в онлайн-приложении (<https://alexeyvkuznetsov.github.io/globe.html>).

Далее мы задали последовательно эти вопросы чат-ботам YandexGPT и GigaChat. Полноценного опроса YandexGPT (<https://yandex.ru/project/alice/yagpt>) не получилось. После пяти адекватных ответов на шестой вопрос модель дала ответ: «Есть темы, в которых глупость недопустима, а я еще учусь и могу случайно ошибиться. Когда-нибудь я научусь, а пока промолчу». Такой же ответ стал повторяться на последующие вопросы.

С чат-ботом GigaChat (<https://developers.sber.ru/gigachat/>) удалось провести несколько полных циклов опросов. Каждый раз начинался новый диалог. После пяти последовательных опросов мы убедились, что ответы повторяются, поэтому проводить 25 циклов опросов как в исследовании [11] не стали. Полученные результаты мы сравнили с данными проекта GLOBE. В целом результаты значительно расходятся (рисунок 1). Особенно существенная разница получилась по измерениям «дистанция власти», «внутригрупповой коллективизм» и «институциональный коллективизм».

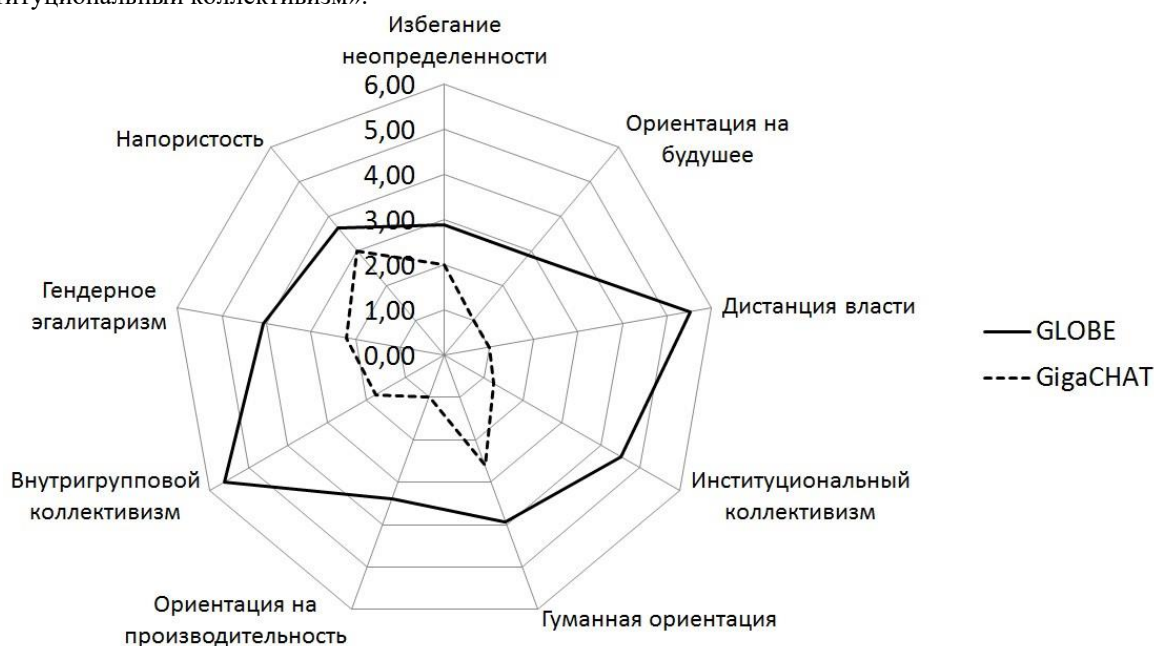


Рисунок 1 – Сравнение результатов GigaChat и проекта GLOBE

Закономерно возникает вопрос: насколько допустимо сравнивать культурные характеристики стран, полученные в ходе масштабного анкетирования, с ответами, данными большой языковой моделью. Необходимо принимать во внимание, что ответы языковой модели являются результатом агрегации большого объема контента, созданного множеством людей, а не результатом индивидуального опыта. Эта особенность определяется алгоритмами, используемыми для обучения языковых моделей, вследствие чего они способны генерировать множество уровней абстракции из контента, созданного людьми.

Результаты нашего исследования показывают, что культурные предубеждения и стереотипы присутствуют и в последних версиях русскоязычных больших языковых моделей. Обнаруженные расхождения между ответами GigaChat и результатами проекта GLOBE свидетельствуют о том, что культурные предубеждения языковой модели не соответствуют культурным предубеждениям российского общества (по крайней мере, на момент исследования GLOBE в 2004 г.). На наш взгляд, модель склонна идеализировать общественные отношения. Большие языковые модели непрерывно совершенствуются, поэтому необходимо проводить их дальнейший мониторинг.

Литература:

1. Arora, A. Augenstein I. Probing Pre-Trained Language Models for Cross-Cultural Differences in Values / A. Arora, L.A. Kaffee, I. Augenstein. – Текст : непосредственный // Cross-Cultural Considerations in NLP@ EACL. – 2023. – Vol. 2. – P. 114–126.
2. Atari, M. et al. Which humans? / M. et al. Atari. – Текст : электронный // PsyArxiv DX.DOI.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 23 September. – URL: <https://dx.doi.org/10.31234/osf.io/5b26t> (дата обращения: 20.03.2024).
3. Buttrick, N. Studying large language models as compression algorithms for human culture / N. Buttrick. – Текст : непосредственный // Trends in cognitive sciences. – Vol. 28, № 3. – P. 187–189.

4. Cao, Y. et al. Assessing cross-cultural alignment between chatgpt and human societies: An empirical study / Y. et al. Cao. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2303.17466 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 31 March. – URL: <https://arxiv.org/abs/2303.17466> (дата обращения: 20.03.2024).
5. Ferrara, E. Should chatgpt be biased? challenges and risks of bias in large language models / E. Ferrara. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2304.03738 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 14 November. – URL: <http://arxiv.org/abs/2304.03738> (дата обращения: 20.03.2024).
6. Fujimoto, S. Revisiting the political biases of ChatGPT / S. Fujimoto, K. Takemoto. – Текст : электронный // Frontiers in Artificial Intelligence. – 2023. – Vol. 6. – P. 1–6. – URL: <https://doi.org/10.3389/frai.2023.1232003> (дата обращения: 20.03.2024).
7. House, R.J. et al. (ed.). Culture, leadership, and organizations: The GLOBE study of 62 societies / R.J. et al. House. – New York : Sage publications, 2004. – 848 p. – Текст : непосредственный.
8. Leffer, L. Humans absorb bias from AI—and keep it after they stop using the algorithm / L. Leffer. – Текст : электронный // Scientific American SCIENTIFICAMERICAN-COM.CDN.AMPPROJECT.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 26 October. – URL: <https://www.scientificamerican.com/article/humans-absorb-bias-from-ai-and-keep-it-after-they-stop-using-the-algorithm/> (дата обращения: 20.03.2024).
9. Martinková, S. Measuring gender bias in West Slavic language models / S. Martinková, K.S.I. Augenstein. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2304.05783 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 25 May. – URL: <https://arxiv.org/abs/2304.05783> (дата обращения: 20.03.2024).
10. Masoud, R.I. et al. Cultural Alignment in Large Language Models: An Explanatory Analysis Based on Hofstede's Cultural Dimensions / R.I. et al. Masoud. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2309.12342. ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 25 August. – URL: <https://arxiv.org/abs/2309.12342> (дата обращения: 20.03.2024).
11. Messner, W. From Bytes to Biases: Investigating the Cultural Self-Perception of Large Language Models / W. Messner, T. Greene, J. Matalone. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2312.17256. ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 21 December. – URL: <https://arxiv.org/abs/2312.17256> (дата обращения: 20.03.2024).
12. Naous, T. Having beer after prayer? Measuring cultural bias in large language models / T. Naous, M.J. Ryan, Xu W. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2305.14456. ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 20 March. – URL: <https://arxiv.org/abs/2305.14456> (дата обращения: 20.03.2024).
13. Rutinowski, J. et al. The self-perception and political biases of ChatGPT / J. et al. Rutinowski. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2304.07333. ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 14 April. – URL: <http://arxiv.org/abs/2304.07333> (дата обращения: 20.03.2024).
14. Thakur, V. Unveiling gender bias in terms of profession across LLMs: Analyzing and addressing sociological implications / V. Thakur. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2307.09162. ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 18 July. – URL: <https://arxiv.org/abs/2307.09162> (дата обращения: 20.03.2024).
15. Щелокова, С.В. Теоретические аспекты оценки близости культур с точки зрения интернационализации бизнеса / С.В. Щелокова. – Текст : непосредственный // Известия высших учебных заведений. Серия: Экономика, финансы и управление производством. – 2014. – № 3(21). – С. 98–102.

References:

1. Arora, A. Augenstein I. Probing Pre-Trained Language Models for Cross-Cultural Differences in Values / A. Arora, L.A. Kaffee, I. Augenstein. – Текст : непосредственный // Cross-Cultural Considerations in NLP@ EACL. – 2023. – Vol. 2. – P. 114–126.
2. Atari, M. et al. Which humans? / M. et al. Atari. – Текст : электронный // PsyArxiv DX.DOI.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 23 September. – URL: <https://dx.doi.org/10.31234/osf.io/5b26t> (дата обращения: 20.03.2024).
3. Buttrick, N. Studying large language models as compression algorithms for human culture / N. Buttrick. – Текст : непосредственный // Trends in cognitive sciences. – Vol. 28, № 3. – P. 187–189.
4. Cao, Y. et al. Assessing cross-cultural alignment between chatgpt and human societies: An empirical study / Y. et al. Cao. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2303.17466 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 31 March. – URL: <https://arxiv.org/abs/2303.17466> (дата обращения: 20.03.2024).
5. Ferrara, E. Should chatgpt be biased? challenges and risks of bias in large language models / E. Ferrara. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2304.03738 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 14 November. – URL: <http://arxiv.org/abs/2304.03738> (дата обращения: 20.03.2024).
6. Fujimoto, S. Revisiting the political biases of ChatGPT / S. Fujimoto, K. Takemoto. – Текст : электронный // Frontiers in Artificial Intelligence. – 2023. – Vol. 6. – P. 1–6. – URL: <https://doi.org/10.3389/frai.2023.1232003> (дата обращения: 20.03.2024).
7. House, R.J. et al. (ed.). Culture, leadership, and organizations: The GLOBE study of 62 societies / R.J. et al. House. – New York : Sage publications, 2004. – 848 p. – Текст : непосредственный.
8. Leffer, L. Humans absorb bias from AI—and keep it after they stop using the algorithm / L. Leffer. – Текст : электронный // Scientific American SCIENTIFICAMERICAN-COM.CDN.AMPPROJECT.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 26 October. – URL: <https://www.scientificamerican.com/article/humans-absorb-bias-from-ai-and-keep-it-after-they-stop-using-the-algorithm/> (дата обращения: 20.03.2024).
9. Martinková, S. Measuring gender bias in West Slavic language models / S. Martinková, K.S.I. Augenstein. – Текст : электронный // arXiv preprint arXiv:2304.05783 ARXIV.ORG : [сайт]. – New York. – 2023. – 25 May. – URL: <https://arxiv.org/abs/2304.05783> (дата обращения: 20.03.2024).

10. Masoud, R.I. et al. Cultural Alignment in Large Language Models: An Explanatory Analysis Based on Hofstede's Cultural Dimensions / R.I. et al. Masoud. – Tekst : elektronnyy // arXiv preprint arXiv:2309.12342. ARXIV.ORG : [sayt]. – New York. – 2023. – 25 August. – URL: <https://arxiv.org/abs/2309.12342> (data obrashcheniya: 20.03.2024).

11. Messner, W. From Bytes to Biases: Investigating the Cultural Self-Perception of Large Language Models / W. Messner, T. Greene, J. Matalone. – Tekst : elektronnyy // arXiv preprint arXiv:2312.17256. ARXIV.ORG : [sayt]. – New York. – 2023. – 21 December. – URL: <https://arxiv.org/abs/2312.17256> (data obrashcheniya: 20.03.2024).

12. Naous, T. Having beer after prayer? Measuring cultural bias in large language models / T. Naous, M.J. Ryan, Xu W. – Tekst : elektronnyy // arXiv preprint arXiv:2305.14456. ARXIV.ORG : [sayt]. – New York. – 2023. – 20 March. – URL: <https://arxiv.org/abs/2305.14456> (data obrashcheniya: 20.03.2024).

13. Rutinowski, J. et al. The self-perception and political biases of ChatGPT / J. et al. Rutinowski. – Tekst : elektronnyy // arXiv preprint arXiv:2304.07333. ARXIV.ORG : [sayt]. – New York. – 2023. – 14 April. – URL: <http://arxiv.org/abs/2304.07333> (data obrashcheniya: 20.03.2024).

14. Thakur, V. Unveiling gender bias in terms of profession across LLMs: Analyzing and addressing sociological implications / V. Thakur. – Tekst : elektronnyy // arXiv preprint arXiv:2307.09162. ARXIV.ORG : [sayt]. – New York. – 2023. – 18 July. – URL: <https://arxiv.org/abs/2307.09162> (data obrashcheniya: 20.03.2024).

15. Shchelokova, S.V. Teoreticheskie aspekty otsenki blizosti kul'tur s tochki zreniya internatsionalizatsii biznesa / S.V. Shchelokova. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Seriya: Ekonomika, finansy i upravlenie proizvodstvom. – 2014. – № 3(21). – S. 98–102.

Ли Синьцзэ,

ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения»,
магистрант
E-mail: chongcaikeyi@outlook.com
Россия, г. Санкт-Петербург

КЛАССОВЫЙ СМЫСЛ КОНСТРУКТИВИСТСКОГО ИСКУССТВА И ЕГО СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Аннотация. Конструктивистское искусство стало одним из искусств политической пропаганды в Советской России, и с первых дней советской власти конструктивистское искусство, архитектура и произведения культуры постепенно развивались по всему Советскому Союзу. Мы будем исследовать политическую выразительность конструктивистского искусства начала двадцатого века. Мы также будем искать значение конструктивистского искусства для современной России в XXI веке.

Ключевые слова: конструктивистское искусство; советское искусство; пропагандистское искусство; советский дизайн.

Li Xinze,

Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrument Making,
Master's Student
E-mail: chongcaikeyi@outlook.com
Russia, Saint-Petersburg

THE CLASS MEANING OF CONSTRUCTIVIST ART AND ITS MODERN SIGNIFICANCE

Annotation. Since Constructivist art became one of the arts of political propaganda in Soviet Russia and during the early days of the Soviet regime, Constructivist art, architecture and cultural works gradually developed throughout the Soviet Union. We will explore the political expressiveness of early twentieth century Constructivist art. We will also look for the significance of constructivist art for modern Russia in the 21st century.

Keywords: constructivist art; Soviet art; propaganda art; Soviet design.

Конструктивизм и пролетариат

После Октябрьской революции 1917 года новорожденная советская власть предприняла великую попытку создать политическую систему, для которой самым важным было пролетарское руководство. Все произведения искусства, связанные с буржуазией, не подходили для описания достижений великой пролетарской революции. Советской российской власти и советским художникам было необходимо найти новые средства художественного выражения для изображения пролетарского искусства. В соответствии с особенностями пролетарской революции необходимо было как можно скорее использовать различные художественные формы для выражения политических взглядов и пропаганды теории пролетарской революции. Поэтому в первые дни становления Советской России сложные и богатые придворные картины и картины маслом считались феодальным и буржуазным искусством, не подходящим для пролетариата. Этот вид искусства раньше был доступен только царским дворянам и капиталистам. Поэтому Советской России нужна была форма искусства, которая могла бы печатать большое количество пропагандистских материалов, оказывать сильное визуальное воздействие и соответствовать эстетике пролетарского режима среди простых людей. Пробраз конструктивизма нашел свое отражение уже в 1910-е гг.,

его истоки коренятся в художественном бунте авангардных течений 1910-х годов, в недрах которого к началу 1920-х годов вызреет конструктивизм [1, с. 192]. Со временем расцвет конструктивистского искусства сопровождался подчеркиванием художественной самобытности и сильным продуктивизмом, а также выражением научного материализма. Таким образом, продуктивизм и пролетарское конструктивистское искусство укоренились в Советской России и служили советской власти. Конструктивистское искусство, с его сильными цветовыми контрастами, смелой композицией узоров и различными графическими сочетаниями, сформировало эстетику, опередившую свое время. Этот композиционный стиль и пропагандистские плакаты стали появляться на улицах Советской России и будущего Советского Союза вместе с грубыми бумажными листовками. Это возвестило, что у пролетарского народа есть свое искусство, что означало постепенное возникновение «революционного искусства» внутри пролетариата, поэтому с первого дня использования конструктивистского искусства в качестве пролетарского пропагандистского искусства в Советской России ему сопутствовал сильный классовый характер. Для того чтобы оценить искусство конструктивизма, возможно, не требуются сильные навыки и опыт живописи. Самое главное в искусстве конструктивизма – это его простое и прямое визуальное воздействие. Однако то, что конструктивистское искусство хочет выразить, является формой пропаганды пролетарского искусства, которая полностью порывает с прошлой буржуазией, как и пролетарская революция. Каждый может сформировать свое собственное понимание конструктивистского искусства. Как считали художники советской власти, отныне искусство будет служить производству и народу, поэтому конструктивистское искусство было искусством, принадлежащим пролетарской жизни.

Конструктивистское искусство и Советский Союз

Термин «конструктивизм» использовался советскими художниками и архитекторами ещё в 1920 году: конструктивистами себя называли Александр Родченко и Владимир Татлин. В то же время, когда Советская Россия использовала пролетарскую идеологию в качестве своей национальной идеологической пропаганды, особенно в условиях постоянного экспорта революции Коминтерном во внешний мир, конструктивистское искусство стало символом советского искусства за рубежом. Среди них постепенно процветала группа типичных конструктивистских искусств, представленных «Башней Татлина», таких, как конструктивистская архитектура и конструктивистская мебель. С тех пор конструктивистское искусство постепенно вошло в систему и постепенно стало влиять на все аспекты жизни людей. С образованием Советского Союза в 1922 году пролетариат и марксистско-ленинский пролетарский революционный режим образовали беспрецедентное единство. Долгосрочный суверенитет и независимость. Из-за классового характера марксистско-ленинской пролетарской революции Советскому Союзу в первые дни своего существования пришлось столкнуться с политической изоляцией буржуазных и феодальных стран. Поэтому в данном случае особое значение приобретает внешняя пропагандистская и идеологическая экспортная работа Советского Союза. В первые годы Советского Союза конструктивистское искусство было повсеместно распространено в архитектуре, графическом дизайне, промышленном дизайне, кино и телевидении. Это искусство, совершенно отличное от традиционного западного буржуазного искусства, установило независимость и уникальность советского искусства. Это авангардное абстрактное искусство призвано не только выразить сильный классовый характер пролетариата. С индустриальным строительством Советского Союза постепенно формировалась советская индустриализированная культура, продолжали развиваться идеологические тенденции коллективизма, индустриализма и материализма. В это время конструктивистское искусство постепенно добавляло мобилизующие элементы индустриальной культуры, рафинированный белоснежный или светло-серый геометрический формализм данных зданий тесно связан с символическим авангардным посылом искусства тех лет, призванным активно вдохновлять сознание трудящихся, активно и позитивно идейно изменять их сознание, пусть даже и на бессознательном чувственном или интуитивном уровне [2, с. 399]. Таким образом, во времена Советского Союза конструктивистское искусство стало искусством, представляющим коллективизм и производственную промышленность, которое отличалось от частнособственнической буржуазной идеологии западного общества. Однако в начале 1930-х годов Советский Союз постепенно потребовал от советских архитекторов и художников следовать «партийной линии» в художественном творчестве. Поэтому конструктивизм был постепенно вынужден перейти к сталинской архитектуре. В переходный период производились колонны колонн. Например, переходный художественный стиль станции московского метрополитена «Парк культуры».

Коллективизм конструктивистской архитектуры

Еще в 1920-е годы существовало мнение, что «высшая форма искусства – это архитектура». По мере постепенного совершенствования советской системы образования в 1920-е годы Советский Союз постепенно собирал и культивировал группу дизайнерских талантов в области искусства и архитектурного дизайна. Эти таланты внесли свой вклад в конструктивистскую архитектуру и советскую культуру 1920-х годов. Однако слишком развитый конструктивистский художественный дизайн мешал экономическим условиям Советского Союза того времени реализовать крупномасштабные конструктивистские здания, которые были слишком продвинутыми, за короткий период времени. Поэтому многие конструктивистские здания остались только в картинах и рисунках. После установления советской власти жилье и квартиры, а также обучение и строительство инфраструктуры стали актуальными проблемами для Советского Союза, активный рост городов и промышленности породил огромную проблему для общества. Узкие улицы, старые планировки не соответствовали новым требованиям. Чтобы решить эту проблему: обеспечить людей жильем, скрыть чрезмерную концентрацию населения, возникали градостроительные проекты и новые формы расселения людей [3, с. 110]. Таким образом,

некоторые проектировщики конструктивистских зданий шли на компромисс с реальными экономическими условиями страны, в то время как проектировщики конструктивистских зданий имели возможность реализовать собственные идеи при проектировании жилья и другой инфраструктуры. То есть архитектура находит компромисс между архитектурными стандартами и творчеством для минимизации затрат. При этом архитектурные проектировщики – это не просто дизайнеры, они еще и социологи. С тех пор конструктивистская архитектура ассоциируется с решением социальных проблем. Эта цель – нести практичный дизайн. Конструктивистская архитектура, как и конструктивистские пропагандистские плакаты, подчеркивает использование архитектуры для изменения социального поведения людей, то есть архитектуры с пролетарскими классовыми характеристиками. Поэтому квартиры и инфраструктура, спроектированные с конструктивистским дизайном в раннем Советском Союзе, часто имели очень высокий уровень «коллективности», социальное выражение «утопии». Например, благодаря совместному использованию общественного пространства для достижения эффекта социальной сплоченности конструктивистская архитектура часто представляет собой коллективизм и коммунизм.

Современное значение возрождения конструктивистского искусства

Многие ценители вне сферы искусства часто поражаются тому, что произведения искусства, созданные в 1920-е годы, до сих пор соответствуют эстетике людей и сегодня, а также сопровождаются футуристическими цветами и геометрическими композициями. Этот вид черного, искусство красного, белого и т. д. все еще имеет потенциал стать популярным в современную эпоху. Конструктивизм давно стал неотъемлемой частью графического дизайна. Сложившиеся традиции легко находят свое место и в XXI веке. Они позволяют создать продукт, который будет цеплять своей краткостью и масштабностью взгляды людей, удивлять простотой и ёмкостью образа [4, с. 81]. После холодной войны и разрыва между идеологиями многие люди ошибочно полагали, что советский период был периодом отсутствия искусства из-за западных описаний. Однако мы можем прояснить, что конструктивистское искусство представляло собой класс, коллективность и творчество, искусство и архитектурный дизайн Советского Союза не уступают западным странам. Поэтому в наше время возрождение конструктивистского искусства означает не только то, что мы можем унаследовать культурное и художественное развитие Советского Союза, но, что более важно, мы можем показать, что советское и российское конструктивистское искусство все еще широко используется в наше время. Популярное эстетическое признание конструктивистского искусства с развитием экономики, науки и техники может помочь конструктивистскому искусству и архитектурному дизайну советского периода лучше реализовать их в современном мире. Мы можем сделать конструктивизм внешним художественным произведением России, символом, представляющим многочисленный пролетариат и простой русский народ. Хотя Советская Россия начала 20-го века, представленная конструктивистским искусством, находилась на этапе, когда всё ждало улучшения, с изменениями времени национальная сила Советского Союза и России продолжала развиваться. Мы должны, продолжая выдающиеся выразительные коннотации, стоящие за конструктивизмом, позволить конструктивистской художественной архитектуре и стоящим за ней коннотациям равенства и стремления к инновациям и будущему развитию стать частью русского патриотизма. Конструктивистское искусство было важной частью художественного развития раннего Советского Союза, и это может быть общей памятью народов Советского Союза и стран Восточной Европы. Конструктивистское искусство благодаря своему развитию в Советском Союзе, само по себе представляет для пролетариата и советского лагеря знак времени, совершенно отличный от западных идеологий. Это универсальное искусство остается актуальным в сегодняшней политической и идеологической борьбе. В то же время в силу нынешней культурной и политической конкуренции между Западом и Россией конструктивистское искусство имеет возможность стать представителем опережающего развития русского искусства в области дизайна. Эта форма простого выражения художественного подтекста соответствует эстетике популярного сейчас минималистического дизайна, поэтому конструктивистское искусство может позволить русскому дизайну продолжать влиять на мировое художественное поле.

Литература:

1. Усанова, А.Л. Социокультурные факторы формирования конструктивизма как ведущей художественно-эстетической концепции в России 1920-х годов / А.Л. Усанова. – Текст : электронный // Революция в искусстве и новации в художественном образовании : материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах, Москва, 24 ноября 2017 года. – Москва : Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2017. – С. 192–195. – EDN YONMOY. – URL:https://elibrary.ru/download/elibrary_32420853_58033273.htm (дата обращения: 04.03.2024).
2. Граханов, Д.А. Проблема восстановления изначального эстетического образа архитектуры конструктивизма в городе Челябинске / Д.А. Граханов. – Текст : электронный // Управление в современных системах : сборник трудов IX Всероссийской (национальной) научно-практической конференции научных, научно-педагогических работников и аспирантов, Челябинск, 12 декабря 2019 года. – Челябинск : Южно-Уральский технологический университет, 2019. – С. 397–401. – EDN GXZCMZ. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42384465_80055367.pdf (дата обращения: 29.02.2024).
3. Минка, А.В. Конструктивизм в России XX века / А.В. Минка. – Текст : электронный // Поколение будущего: взгляд молодых ученых – 2012 : материалы Международной молодежной научной конференции (г. Курск, 14–20 ноября 2012 года) / ответственный редактор А.А. Горохов ; Юго-Западный государственный

университет. В 3 томах. Том 2. – Курск : Университетская книга, 2012. – С. 109–113. – EDN TMEYJG. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23131655_36729409.pdf (дата обращения: 04.03.2024).

4. Кирсанова, П.Д. Конструктивизм в XXI веке / П.Д. Кирсанова, М.М. Прокошева. – Текст : электронный // Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века : сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей (г. Москва, 19–21 ноября 2019 года). В 2 частях. Часть 2. – Москва : Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2019. – С. 78–81. – EDN ZAOYJQ. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42729869_43860909.pdf (дата обращения: 04.03.2024).

References:

1. Usanova, A.L. Sotsiokul'turnye faktory formirovaniya konstruktivizma kak vedushchey khudozhestvenno-esteticheskoy kontseptsii v Rossii 1920-kh godov / A.L. Usanova. – Текст : электронный // Revolyutsiya v iskusstve i novatsii v khudozhestvennom obrazovanii : materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii pamyati Aleksandra Alekseevicha Dubrovina, rektora MGKhPA im. S.G. Stroganova v 1999–2007 godakh, Moskva, 24 noyabrya 2017 goda. – Moskva : Moskovskaya gosudarstvennaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya im. S.G. Stroganova, 2017. –

S. 192–195. – EDN YONMOY. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_32420853_58033273.htm (data obrashcheniya: 04.03.2024).

2. Grakhanov, D.A. Problema vosstanovleniya iznachal'nogo esteticheskogo obraza arkhitektury konstruktivizma v gorode Chelyabinske / D.A. Grakhanov. – Текст : электронный // Upravlenie v sovremennykh sistemakh : sbornik trudov IX Vserossiyskoy (natsional'noy) nauchno-prakticheskoy konferentsii nauchnykh, nauchno-pedagogicheskikh rabotnikov i aspirantov, Chelyabinsk, 12 dekabrya 2019 goda. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skiy tekhnologicheskii universitet, 2019. – S. 397–401. – EDN GXZCMZ. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42384465_80055367.pdf (data obrashcheniya: 29.02.2024).

3. Minka, A.V. Konstruktivizm v Rossii KhKh veka / A.V. Minka. – Текст : электронный // Pokolenie budushchego: vzglyad molodykh uchenykh – 2012 : materialy Mezhdunarodnoy molodezhnoy nauchnoy konferentsii (g. Kursk, 14–20 noyabrya 2012 goda) / otvetstvennyy redaktor A.A. Gorokhov ; Yugo-Zapadnyy gosudarstvennyy universitet. V 3 tomakh. Tom 2. – Kursk : Universitetskaya kniga, 2012. – S. 109–113. – EDN TMEYJG. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23131655_36729409.pdf (data obrashcheniya: 04.03.2024).

4. Kirsanova, P.D. Konstruktivizm v XXI veke / P.D. Kirsanova, M.M. Prokosheva. – Текст : электронный // Dizayn i iskusstvo – strategiya proektnoy kul'tury XXI veka : sbornik po materialam Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii v ramkakh Vserossiyskogo foruma molodykh issledovateley (g. Moskva, 19–21 noyabrya 2019 goda). V 2 chastyakh. Chast' 2. – Moskva : Rossiyskiy gosudarstvennyy universitet imeni A.N. Kosygina (Tekhnologii. Dizayn. Iskusstvo), 2019. – S. 78–81. – EDN ZAOYJQ. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_42729869_43860909.pdf (data obrashcheniya: 04.03.2024).

Морозова Елена Владиславовна,

кандидат филологических наук, доцент;

ФГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет»,

заведующий кафедрой иностранных языков и перевода

института международных образовательных программ

E-mail: morozovaelena@bk.ru

Россия, г. Москва

ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ

Аннотация. В статье предлагается обзор современных подходов к изучению языковых и прагматических особенностей креолизованных текстов наружной рекламы, способов формирования их специфического языка, разновидностей композиционной структуры, а также места наружной рекламы в городском ландшафте. Рассматривается роль, которую играют вербальные и графические средства для достижения эффективности рекламного текста в плане создания узнаваемости бренда и успешного психологического воздействия на потенциальных потребителей. Приводятся примеры использования выразительных средств языка, в частности, языковой игры для создания оригинальных текстов наружной рекламы.

Ключевые слова: наружная реклама; креолизованный текст; языковая игра; слоган; ключевое слово; прецедентный текст; психологическое воздействие.

Elena Morozova,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;

Moscow State Linguistic University,

Head of the Department of Foreign Languages and Translation of the Institute for International Educational Programs

E-mail: morozovaelena@bk.ru

Russia, Moscow

LINGUOPRAGMATIC PECULIARITIES OF OUTDOOR ADVERTISEMENTS

Annotation. The article offers a survey of the present-day approaches to studying linguistic and pragmatic peculiarities of the outdoor advertising creolized texts and ways of creating their specific language, the variety of their compositional structure, as well as their place in creating urban landscape. The article also analyses the role of verbal and graphic components used in the outdoor advertisements in building brand familiarity and their effective impact on consumer psychology and behaviour. Besides, it examines some examples of expressive language means, the language game in particular, used to create original outdoor advertisements.

Keywords: language game; outdoor advertising; slogan; key word; precedent text; creolized text; psychological impact.

Обычный житель современного мегаполиса даже не задумывается о том, что не подвергается воздействию рекламы только, когда спит. Ежедневно и ежечасно медиареклама убеждает нас что-то купить, заменить, улучшить, посмотреть, попробовать, куда-то вложить деньги, где-то побывать. А когда мы выходим на улицу, то сразу превращаемся в целевой объект наружной рекламы. Благодаря высокотехнологичным материалам и профессиональному росту рекламщиков их продукт выглядит все более креативным, красочным и убедительным, интегрируется с другими медиа, а рекламные сообщения быстрее адаптируются к интересам и запросам потребителей, во многом определяя эстетический облик города. С другой стороны, постоянный поиск новых средств выразительности рекламы обуславливается жесткой конкурентной борьбой на ее рынке.

Изучению лингвистических особенностей различных видов рекламы, анализу механизма ее психологического воздействия на реципиента посвящены многочисленные исследования последних десятилетий [1; 2; 3; 4; 5]. Для нас наибольший интерес представляют вопросы, связанные с лексико-стилистическими и прагматическими особенностями наружной рекламы, но прежде чем перейти к их рассмотрению, остановимся на кратком обзоре подходов современных лингвистов к изучению рекламных текстов.

Итак, согласно статье 3 Федерального закона «О рекламе» под ней понимается информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке [6]. В данной работе под рекламой мы будем понимать «систему языковых и внеязыковых средств выражения содержания рекламных текстов, их речевую организацию, обусловленную функционированием в сфере массовой коммуникации. Реклама относится к убеждающей и воздействующей речи, призванной привлекать и поддерживать внимание адресата, способствовать последующему запоминанию сообщения и побуждать к определенному действию» [7].

С точки зрения содержащейся в рекламе информации ее подразделяют на коммерческую, социальную и политическую. Понятно, что коммерческая реклама служит для продвижения и продажи как товаров, так и услуг. В задачу политической рекламы входит привлечение граждан страны к участию в общественной жизни, к действиям, способствующим положительным изменениям в стране, а также к голосованию за определенных кандидатов политических партий во время выборных кампаний. Социальная реклама обычно привлекает внимание общественности к наболевшим вопросам повседневности (правонарушения, аварии, финансовые проблемы, безработица, экологическая обстановка) и способам их решения, выполняя таким образом воспитательную и просветительскую функции.

По месту расположения реклама делится на:

- 1) внутреннюю (находящуюся внутри зданий, офисов, вокзалов, торговых помещений и так далее);
- 2) транзитную, которая распространяется с помощью транспортных средств, а также специально нанятых людей, перемещающихся как по улице, так и внутри помещений с рекламными объявлениями;
- 3) наружную, расположенную на различных уличных конструкциях, крышах и фасадах зданий.

С точки зрения средств распространения реклама подразделяется на теле, радио-, интернет- и печатную.

Анализируя структуру рекламного текста, исследователи выделяют такие ее компоненты, как слоган, завязка, информационный блок, дополнительная информация (адрес, телефон, логотип компании) и эхо-фраза. Слоган рекламы содержит основную рекламную информацию и выполняет важнейшую функцию психологического воздействия на потребителя, так как с помощью определенного набора эмоционально заряженных языковых средств обещает удачу, удовольствие, дешевизну, яркие впечатления, то есть различными способами убеждает нас в необходимости приобретения рекламируемого товара или услуги или совершения какого-то действия. Удачный слоган должен быть легко запоминающимся. Не менее важную роль в рекламном тексте играет эхо-фраза, которая представляет собой его завершающий элемент и закрепляет в сознании читателя полученную информацию. Обычно слоган и эхо-фраза максимально приближены друг к другу по форме и смыслу.

Исследуя языковые характеристики рекламных текстов, лингвисты отмечают важность правильного выбора их интонационного оформления и уместность употребления тех или иных языковых средств при рекламировании товаров и услуг различных категорий.

Неудивительно, что чаще всего рекламщики используют разговорный стиль, языковые средства которого обладают яркой экспрессивной окраской, что упрощает понимание текста, делает его запоминающимся, доступным и убедительным. Анализируя части речи, наиболее часто встречающиеся в рекламных текстах, лингвисты отмечают употребление глаголов в повелительном наклонении, благодаря которым авторы текстов напрямую обращаются к своим невидимым собеседникам, давая им дружеский совет сделать правильный выбор («закажи прямо сейчас»,

«успейте закупиться всем на распродаже», «пройдите комплексное обследование прямо сейчас»). Не менее часто в рекламе встречаются информационно насыщенные номинативные предложения (например: «квартал у воды»; «ванны под ключ»), в которых всегда содержится заманчивое предложение, а также восклицания в форме убедительных лозунгов: «Ваше здоровье – наш главный приоритет!». Главной «приманкой» рекламного текста являются так называемые ключевые слова, которые переходят из одного текста в другой (выгодно, дешево, скидки, акция) и служат для привлечения внимания потребителя.

Поскольку прагматическая особенность рекламного текста состоит в его несомненной привлекательности для потребителя, достичь ее можно не столько самим содержанием, сколько различными стилистическими приемами, придающими тексту оригинальность, красочность и убедительность. Среди используемых в рекламе выразительных средств языка исследователи выделяют метафору, эпитеты, антитезу, гиперболу, сравнение и некоторые другие, способные придать рекламному тексту необходимую эмоциональную окрашенность. Кроме того, в современных рекламных текстах часто используется прием гибридации, для которого характерно сочетание графических и языковых компонентов, в результате чего целевая аудитория получает не только информацию о рекламируемом товаре, но и его запоминающийся образ. Еще одним часто используемым рекламщиками приемом является совмещение латиницы и кириллицы при написании слов или предложений («Живой Звук», «Территория shopping»), что неизменно привлекает внимание адресата. Естественно, что правильный подбор языковых и графических средств рекламного текста, соответствие их особенностям целевой аудитории во многом определяют степень его воздействия на реципиентов.

От обзора основных подходов к анализу лингвистических особенностей рекламных текстов перейдем теперь к более детальному рассмотрению текстов наружной рекламы. Интересно, что определение понятия наружной рекламы в российском законодательстве отсутствует. В результате, лингвисты предлагают самые разнообразные толкования данного понятия, в которых, тем не менее, отмечается основное свойство наружной рекламы: она воздействует на человека, который находится вне помещения, так как и сами носители наружной рекламы всегда располагаются на открытом воздухе. Вторым выделяемым признаком средств наружной рекламы является их статичное размещение. Наконец, третьим свойством внешней рекламы считается сочетание в ней графической и текстовой (вербальной) информации. Иными словами, наружная реклама обычно представляет собой размещаемый на специальных уличных конструкциях креолизованный текст, с помощью которого содержащаяся в нем информация о рекламируемом продукте дополняется созданием его запоминающегося образа, что способствует более эффективной реализации основной цели рекламного текста – продвижению рекламируемого продукта на рынке.

Наружная реклама обычно размещается на баннерах, ситибордах, пилларах, билбордах, растяжках, рекламных щитах, штендерах, остановках общественного транспорта, крышах зданий. Неудивительно, что она является неотъемлемой частью городского пейзажа и во многом определяет облик города. Малый и средний бизнес используют наружную рекламу для повышения узнаваемости их бренда, ведь главной прагматической особенностью внешней рекламы является ее обращение к многоцелевой аудитории, особенно к той ее части, представители которой обычно не смотрят телевизор (например, молодежь) или не пользуются интернетом (старшее поколение). Между потребителем и наружной рекламой не существует преград: ведь человеку не нужно совершать никаких дополнительных действий, чтобы получить к ней доступ. Наружные рекламные носители используются и под социальную рекламу: так, по закону «О рекламе» государственные учреждения могут претендовать на 5% контента любого медиаканала для ее бесплатного размещения.

Эффективность наружной рекламы зависит от множества внешних факторов: например, специалисты советуют размещать ее в «правильном» с точки зрения проживания целевой аудитории районе, а также по правой стороне дороги, где ее лучше видно из движущихся транспортных средств. Одну и ту же рекламу советуют размещать в разных точках города для создания ощущения повсеместного присутствия рекламодателя. И, конечно же, для внешней рекламы важна яркость изображения и оригинальность текста, на вопросе о которой мы сейчас и остановимся.

Исследователи выделяют целый ряд требований, которым подчиняются авторы текстов наружной рекламы: они должны быть краткими, понятными, информативными и легко читаться на ходу, как пешеходами, так и проезжающими мимо. То есть на ознакомление с такими текстами отпущено всего несколько секунд, и за это время реклама должна заинтересовать человека и остаться в его памяти. Поэтому тексты внешней рекламы обычно состоят из простых предложений, отличаются экспрессивностью, информативностью и побуждением к действию.

Остановимся на нескольких наиболее интересных приемах вербального оформления рекламного текста, неизменно привлекающих к себе внимание аудитории. К таким приемам, в первую очередь, относится использование языковой игры. Одним из наиболее популярных у рекламщиков средств является включение в текст рекламы названия своего бренда. В таких случаях оно одновременно является частью или слогом другого слова в тексте, но при этом сохраняет собственное значение. В качестве примера можно привести использование крупнейшим оператором наружной рекламы в России «Russ» название собственного бренда в рекламных текстах на билбордах, расположенных на улицах Москвы: «Любить по-RUSSки» и «Дружить по-RUSSки». Этими слоганами компания рекламирует сама себя, удачно вписав латиницей свое название в слово «по-русски». Причем в первом слогане используется ссылка на прецедентный текст: название популярного в 90-х годах художественного фильма «Любить по-русски», а фоном для второго слогана служит картинка с изображением девочки и медведя, напоминающая иллюстрацию к русской народной сказке «Маша и медведь». Другим примером использования языковой игры могут послужить тексты социальной рекламы, расположенные на многочисленных рекламных

щата на улицах столицы: «Присоединяйся к СВОим». Данный слоган расположен на фоне фигур военных, где «СВО» является не только слогом местоимения, но и несет самостоятельную смысловую нагрузку, обозначая «специальную военную операцию». В обоих приведенных примерах использовано сочетание лексического и графического оформления. Удачный пример языковой игры можно увидеть в рекламе «Асконы»: «На эти кровати можно положиться», где с юмором обыгрывается значение слова «положиться». В социальной рекламе, направленной на борьбу с курением, уже упомянутой компании Russ также используется языковая игра: «Родители? Курение вызывает бесплодие». Словосочетание, полученное в результате разделения существительного «родители» приобрело абсолютно новый смысл.

Еще одним интересным рекламным способом привлечь внимание потребителя является отсылка к известным прецедентным текстам. Такой способ использован в рекламе застройщика жилья: «Основной инстинкт. Жизнь в квартире бизнес-класса», где словосочетание «основной инстинкт» не только связано с естественным желанием потребителя жить в хорошей квартире, но и отсылает его к названию известного фильма.

Остальные найденные нами примеры наружной рекламы на центральных улицах Москвы укладываются в уже упомянутые выше категории рекламных текстов. Они представлены: 1) дружеским обращением к потребителю: «Заходите за деньгами» (реклама Почта банка), «Лови момент. Сезон выгодных цен на квартиры» (в этом примере рекламы застройщика используется ключевое слово «выгодный» и разговорное «Лови момент»), «Рафамин. Не дай простуде затянуться» (в отличие от первых двух примеров этот текст начинается с названия рекламируемого продукта); 2) информативными номинативными предложениями: «МЕГАскидки до 50% на смартфоны» (реклама Мегафона), (хотя здесь дополнительно используется языковая игра: первые слоги названия бренда «Мегафон» обретают новое смысловое значение – «огромные скидки», а эффект воздействия усиливается графическим выделением шрифта); 3) предложениями, содержащими обещания: «Возвращаем остроту зрения» (реклама офтальмологического центра); 4) вопросительными предложениями с упоминанием проблемы и обещанием ее решения: «Заели комары? Есть решение».

Итак, мы рассмотрели основные подходы к изучению рекламного текста в целом и текста наружной рекламы в частности с точки зрения их языковых и прагматических особенностей, а также привели несколько наиболее интересных примеров подобных текстов, размещенных в настоящее время в центре Москвы. Анализ показал, что чаще всего внешняя реклама представляет собой креолизованный текст, который в наиболее удачных случаях совмещает яркую графику и интересную с точки зрения языка вербальную часть, построенную, например, на языковой игре. В плане синтаксиса рекламные тексты характеризуются короткими броскими фразами, восклицаниями, номинативными предложениями и эллиптическими конструкциями – все это позволяет потребителю воспринять информацию «на ходу». Морфологический состав текста внешней рекламы представлен, в основном, глагольными формами и прилагательными в сравнительной и превосходной степени. Совокупность эмоционально-экспрессивной лексики наряду с яркими графическими средствами определяют основную прагматическую функцию рекламного текста: запомниться потребителю и вдохновить его приобрести рекламируемый продукт или воспользоваться рекламируемой услугой.

Литература:

1. Гущина, Л.В. Лингвистические особенности российской и зарубежной коммерческой рекламы IKEA / Л.В. Гущина, А.Д. Серeda. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2022. – № 24 (419). – С. 142–144. – URL: <https://moluch.ru/archive/419/93210/> (дата обращения: 04.02.2024).
2. Елгина, М.С. Лексические и грамматические особенности наружной рекламы (на примере коммерческих имен г. Магадана) / М.С. Елгина. – Текст : электронный // Экономика и управление. – 2014. – № 8 (106). – С. 101–104. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskie-i-grammaticheskie-osobennosti-naruzhnoy-reklamy-na-primere-kommercheskih-imen-g-magadana> (дата обращения: 04.02.2024).
3. Зубань, А.Н. Особенности формирования специфического языка наружной рекламы / А.Н. Зубань. – Текст : электронный // Международный научно-исследовательский журнал. – 2014. – № 12 (31). – С. 110–111. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-spetsificheskogo-yazyka-naruzhnoy-reklamy> (дата обращения: 04.02.2024).
4. Калинина, И.М. Лингвистический аспект рекламного текста / И.М. Калинина, Е.В. Коваленко. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2015. – № 10.5 (90.5). – С. 43–43. – URL: <https://moluch.ru/archive/90/18109/> (дата обращения: 04.02.2024).
5. Лекторова, Ю.Ю. Наружная реклама: этические аспекты контента в городской среде / Ю.Ю. Лекторова. – Текст : электронный // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Социально-экономические науки. – 2019. – № 1. – С. 126–139. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naruzhnaya-reklama-eticheskie-aspekty-kontenta-v-gorodskoy-srede> (дата обращения: 03.02.2024).
6. О рекламе : Федеральный закон РФ от 13.03.2006 № 38-ФЗ (последняя редакция). – Ст. 5, п. 6 // Консультант плюс CONSULTANT.RU : [сайт]. – Москва. – 2006. – 13 марта. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/ (дата обращения: 01.02.2024). – Текст : электронный
7. Язык и стиль рекламы // Стилистический энциклопедический словарь русского языка ; под. редакцией М.Н. Кожинной // ACADEMIC.RU : [сайт]. – Москва. – 2003. – URL: https://stylistics.academic.ru/267/Язык_и_стиль_рекламы (дата обращения: 01.02.2024).

References:

1. Gushchina, L.V. Lingvisticheskie osobennosti rossiyskoy i zarubezhnoy kommercheskoy reklamy IKEA / L.V. Gushchina, A.D. Sereda. – Tekst : elektronnyy // Molodoy uchenyy. – 2022. – № 24 (419). – S. 142–144. – URL: <https://moluch.ru/archive/419/93210/> (data obrashcheniya: 04.02.2024).
2. Elgina, M.S. Leksicheskie i grammaticheskie osobennosti naruzhnoy reklamy (na primere kommercheskikh imen g. Magadana) / M.S. Elgina. – Tekst : elektronnyy // Ekonomika i upravlenie. – 2014. – № 8 (106). – S. 101–104. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskie-i-grammaticheskie-osobennosti-naruzhnoy-reklamy-na-primere-kommercheskikh-imen-g-magadana> (data obrashcheniya: 04.02.2024).
3. Zuban', A.N. Osobennosti formirovaniya spetsificheskogo yazyka naruzhnoy reklamy / A.N. Zuban'. – Tekst : elektronnyy // Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal. – 2014. – № 12 (31). – S. 110–111. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-spetsificheskogo-yazyka-naruzhnoy-reklamy> (data obrashcheniya: 04.02.2024).
4. Kalinina, I.M. Lingvisticheskiy aspekt reklamnogo teksta / I.M. Kalinina, E.V. Kovalenko. – Tekst : elektronnyy // Molodoy uchenyy. – 2015. – № 10.5 (90.5). – S. 43–43. – URL: <https://moluch.ru/archive/90/18109/> (data obrashcheniya: 04.02.2024).
5. Lektorova, Yu.Yu. Naruzhnaya reklama: eticheskie aspekty kontenta v gorodskoy srede / Yu.Yu. Lektorova. – Tekst : elektronnyy // Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Sotsial'no-ekonomicheskie nauki. – 2019. – № 1. – S. 126–139. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naruzhnaya-reklama-eticheskie-aspekty-kontenta-v-gorodskoy-srede> (data obrashcheniya: 03.02.2024).
6. O reklame : Federal'nyy zakon RF ot 13.03.2006 № 38-FZ (poslednyaya redaktsiya). – St. 5, p. 6 // Konsultant plus CONSULTANT.RU : [sayt]. – Moskva. – 2006. – 13 marta. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/ (data obrashcheniya: 01.02.2024). – Tekst : elektronnyy
7. Yazyk i stil' reklamy // Stilisticheskiiy entsiklopedicheskiy slovar' russkogo yazyka ; pod. redaktsiey M.N. Kozhinoy // ACADEMIC.RU : [sayt]. – Moskva. – 2003. – URL: https://stylistics.academic.ru/267/Yazyk_i_stil'_reklamy (data obrashcheniya: 01.02.2024).

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
специалист по работе с молодежью
Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Россия, г. Якутск

УНИКАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ СВАДЕБНОЙ ОБЯДНОСТИ СТАРОЖИЛОВ СИБИРИ

Аннотация. В данной работе рассматриваются вопросы, касающиеся изученности свадебной обрядности южной и северной групп русских старожилов, проживающих на территории Сибири, а также влияние различных факторов на сохранение и развитие традиционных культурных форм бытования обряда.

Ключевые слова: свадебный обряд; локальные особенности; старожилы Сибири; фольклор; ценности; ритуал.

Anastasia Rogovskaya,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Expert in Working with Young People
Russia, Chelyabinsk;

Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,
Master Student
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Russia, Yakutsk

THE UNIQUE FEATURES OF THE WEDDING CEREMONY OF THE OLD-TIMERS OF SIBERIA

Annotation. This paper examines issues related to the study of the wedding ceremony of the southern and northern groups of Russian old-timers living in Siberia, as well as the influence of various factors on the preservation and development of traditional cultural forms of the rite.

Keywords: wedding ceremony, local features, old-timers of Siberia, folklore, values, ritual.

В сибирской культуре русских старожилов народный свадебный обряд занимает особое место. Он является неотъемлемой частью жизни сибирских народов и отображает их традиции, верования и систему ценностей. Свадебная обрядность представляет собой сложный и многообразный комплекс, отмеченный многочисленными исследованиями этнографов-фольклористов. Исходя из этого, следует вывод, что традиционная культура Сибири

отличается своей насыщенностью, красотой обрядов и музыкальным наполнением. Она формировалась под влиянием различных факторов, в том числе природно-климатических условий, этнического состава населения, религиозных верований и т. д.

Если подробно рассматривать факторы, влияющие на формирование традиционной свадебной обрядности локальных групп, то типологически свадебную обрядность можно разделить на две основные группы:

1) **северная группа** – распространена в северных и северо-восточных районах Сибири, где проживают русские старожилы, имеющие корни в Вологодской, Архангельской и других северных губерниях России;

2) **южная группа** – распространена в южных и юго-восточных районах Сибири, где проживают русские старожилы, имеющие корни в Центральной России.

Так, в северных и северо-восточных районах Сибири, где проживают русские старожилы, имеющие корни в Вологодской, Архангельской и других северных губерниях России, свадебный обряд формировался под влиянием особенностей, нетипичных для жителей западной части России. Заселение региона выходцами из северных районов страны привело к формированию сибирского ритуала на основе «севернорусского» типа свадебной обрядности.

В южных и юго-восточных районах Сибири, где проживают русские старожилы, имеющие корни в Центральной России, заселение происходило выходцами из центральной России, юга и Малороссии. Свадебный ритуал отличался более радостным характером, обусловленным переплетением традиций старожил и последующих переселенцев.

Свадебная обрядность русских старожил Сибири отражает следующие важные жизненные ценности:

1) **семья как основа общества**. Свадьба является важным событием в жизни человека, символизирующим его вступление во взрослую жизнь и создание новой семьи;

2) **брак как союз двух людей**. Свадебные обряды направлены на объединение двух людей в единое целое;

3) **продолжение рода**. Свадьба рассматривается как начало новой жизни, которая будет продолжаться в детях.

Для **северной группы** характерна большая продолжительность свадебных торжеств, которые могут длиться до двух недель. В состав свадебного обряда входят следующие основные элементы: сватовство, смотрины, рукобитье, девичник, жениховщина, венчание, свадебный пир и проводы молодых.

Для **южной группы** характерна меньшая продолжительность свадебных торжеств, которые обычно длятся не более недели. В состав свадебного обряда входят следующие основные элементы: сватовство, смотрины, рукобитье, девичник, венчание, свадебный пир и проводы молодых.

Основным символом свадебных обрядов русских старожил Сибири является женская ролевая модель. Невеста во время свадьбы украшалась ожерельем из монет, которое символизирует ее материальную ценность и соответствует образу красивой и богатой жены. Этот обряд одновременно отражает социальные и экономические аспекты жизни русских старожил Сибири.

Русские старожилы Сибири, как и большинство русского населения, исповедуют православное христианство. Следуя религиозным установкам, свадебные обряды часто сопровождаются церковным бракосочетанием. Этот ритуал является непременной частью свадьбы, где молодожены вступают в брак под Божьим благословением.

Ритуалы играли важную роль в становлении свадебной обрядности. Одним из ритуалов южной группы был «ковер на свадьбу», когда под ноги молодым выкладывали цветы, символизирующие процветание. Ритуалом северной группы было «разрезание свадебного каравая», который считался священным символом жизни и богатства.

Помимо религиозных обрядов в свадебной обрядности русских старожил Сибири прослеживаются пережитки языческих традиций. Верования в духов и силы природы связаны с поклонением предкам и богам. Например, одним из таких пережитков языческих традиций является священное дерево, украшенное желтыми лентами. Это дерево символизировало долгую и счастливую жизнь в браке, а ленты служили связующим звеном между молодоженами и духами предков.

Еще одним примером пережитков языческих традиций является обряд «круговертия» вокруг алтаря, который совершают молодожены. Подобный обряд был распространен еще в дохристианскую эпоху и связывался с почитанием богов и воззрениями на силы природы.

Заключение обобщает результаты проведенного исследования. Свадебная обрядность русских старожил Сибири имеет типологию, присущую многим прочим обрядам, но одновременно отражают особенности и специфику данного региона. Она символизирует социальный статус, религиозные и моральные ценности, а также отражает исторические традиции и культурные особенности русских старожил Сибири. При сравнении обрядности локальных групп можно отметить общие черты и характерные различия. В каждой локальной группе прослеживаются свои уникальные исторические традиции и культурные особенности.

К основным результатам работы можно отнести следующее.

1. Свадебная обрядность русских старожил Сибири отличается большим разнообразием. В разных локальных зонах Сибири существуют свои специфические особенности свадебного обряда.

2. Свадебные обряды русских старожил Сибири отличаются яркой эмоциональностью и красочностью. Они сопровождаются пением песен, играми, танцами и другими развлечениями.

3. Свадебный обряд русских старожил является важным источником информации о культуре и быте, является неотъемлемой частью жизни сибирских народов и отображает их традиции, верования и систему ценностей.

Литература:

1. Александров, В.А. Русское население Сибири XVII – начала XVIII в. (Енисейский край) / В.А. Александров. – Москва : Наука, 1964. – 303 с. – Текст : непосредственный.
2. Аникин, В.П. Календарная и свадебная поэзия / В.П. Аникин. – Москва : Издательство Московского университета, 1970. – 122 с. – Текст : непосредственный.
3. Мельников, М.Н. Фольклорные взаимосвязи восточных славян Сибири. Фольклор старожильческого населения: опыт типологии / М.Н. Мельников. – Новосибирск : Издательство НГПИ, 1988. – 212 с. – Текст : непосредственный.
4. Обрядовые песни русской свадьбы Сибири / сост. Р.П. Потанина. – Новосибирск : Наука, 1981. – 319 с. – Текст : непосредственный.
5. Русская свадебная поэзия Сибири / сост. Р.П. Потанина. – Новосибирск : Наука, 1984. – 262 с. – Текст : непосредственный.
6. Этнография русского крестьянства Сибири, XVII – середина XIX в. / отв. ред. В.А. Александров. – Москва : Наука, 1981. – 270 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Aleksandrov, V.A. Russkoe naselenie Sibiri XVII – nachala KhVIII v. (Eniseyskiy kray) / V.A. Aleksandrov. – Moskva : Nauka, 1964. – 303 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Anikin, V.P. Kalendarnaya i svadebnaya poeziya / V.P. Anikin. – Moskva : Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1970. – 122 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Mel'nikov, M.N. Fol'klornye vzaimosvyazi vostochnykh slavyan Sibiri. Fol'klor starozhil'cheskogo naseleniya: opyt tipologii / M.N. Mel'nikov. – Novosibirsk : Izdatel'stvo NGPI, 1988. – 212 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Obryadovye pesni russkoy svad'by Sibiri / sost. R.P. Potanina. – Novosibirsk : Nauka, 1981. – 319 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Russkaya svadebnaya poeziya Sibiri / sost. R.P. Potanina. – Novosibirsk : Nauka, 1984. – 262 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Etnografiya russkogo krest'yanstva Sibiri, XVII – seredina XIX v. / отв. red. V.A. Aleksandrov. – Moskva : Nauka, 1981. – 270 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Родцевич Анастасия Петровна,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,
соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
E-mail: nastya-dedenko@yandex.by
Республика Беларусь, г. Минск

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛАРУСИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

Аннотация. Статья посвящена выявлению специфики функционирования научно-исследовательской деятельности о традиционном белорусском творчестве (первая половина XX столетия). Автор обращается к историческим особенностям периода, приводит примеры опубликованных материалов.

Ключевые слова: Беларусь; народное творчество; научно-исследовательская деятельность.

Anastasiya Radtsevich,

Belarusian State University of Culture and Arts,
PhD of Art History Applicant
E-mail: nastya-dedenko@yandex.ru
Republic of Belarus, Minsk

INTENSIFICATION OF RESEARCH ACTIVITY IN THE FIELD OF FOLK ARTS OF BELARUS IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Annotation. The article is devoted to identifying the specifics of the functioning of research activities on traditional Belarusian creativity (the first half of the XX century). The author explores the historical features of the period and gives examples of published materials.

Keywords: Belarus; folk art; research activities.

Научная деятельность в области белорусского традиционного творчества в первой половине XX века выходит на новый этап своего развития. Отмечается наличие интереса исследователей к жизни этноса, возникновение большого количества этнографических и фольклорных работ. Наблюдаются первые попытки оформления в систему отечественной научной практики о народном творчестве. Такой процесс требует осмысления и понимания исторического, политического и экономического положения белорусского государства на данном этапе.

Цель статьи – выявить условия функционирования научно-исследовательской деятельности о народном творчестве белорусов в первой половине XX века.

В начале XX столетия важным фактором развития отечественного искусствоведения становятся переводы западных научных трудов. Это явление представляется достаточно обычным. Например, в отечественных научных изданиях межвоенного периода можно встретить аннотации, тексты, тезисы и т. п., опубликованные по-немецки. До Второй мировой войны немецкий язык исполнял роль языка академической науки в Центральной и Северной Европе [1, с. 7–8; 8, с. 9].

Яркий образец – опубликованная в 1919 г. в Берлине работа немецкого археолога, искусствоведа и педагога А. Ипеля *Zur Weissruthenischen Kunst*. На белорусском языке «Беларускае мастацтва» вышло только в 1925 г. благодаря переводу З. Горбовца и Н. Касперовича. А. Ипель стал первым исследователем, применившим дефиниции «белорусское искусство», «белорусская художественная школа», «белорусское народное искусство» [2, с. 10, 17, 21].

В этот период происходит интенсификация научной деятельности в области традиционного творчества Беларуси. Причиной становится легализация белорусскоязычной периодики и издательств. Первым отечественным печатным изданием, благодаря которому развивалась культурная и общественно-политическая жизнь Беларуси, стала легальная еженедельная общественно-политическая, научно-популярная и литературно-художественная газета «Наша ніва» (1906–1915 гг.). «Наша ніва» объединила молодую белорусскую интеллигенцию – будущую элиту нации. Здесь регулярно печатались произведения отечественных авторов, закладывались новые художественные каноны и методы, вырабатывались концепции национальной литературы и критики. Аналитические статьи и рецензии о первых проектах этнографической направленности, об исполнительских коллективах, отзывы о проведении выставок народного творчества и т. д. – все это заложило основу для дальнейшего научно-теоретического исследования традиционного творчества белорусов [3, с. 4–5; 6, с. 374].

Благодаря деятельности газеты «Наша ніва» и журналов «Лучынка», «Малаяя Беларусь», «Саха» появились публикации авторства известных представителей отечественной культуры: М. Богдановича, З. Бядули, М. Горецкого, Я. Купалы, В. Ластовского, А. Луцкевича, С. Полуяна и др. «Нашаніўская» критика – стремилась укреплять белорусские национальные интересы.

Также существовала противоположная авторская позиция – пролеткультовская критика. Она опиралась на популяризацию государственных идеологических постулатов без опоры на национальные особенности (А. Винер, С. Жмудский, Н. Львов, И. Мазин и др.). Одновременное присутствие в белорусском художественном процессе деятелей «нашаніўскага» и пролеткультовского направлений, имеющих дифференциальные эстетические программы, вызвало бурление в научных кругах, в том числе энергичную полемику относительно путей исследования традиционного творчества. К сожалению, Первая мировая война, революция 1917 г., гражданская война, раздел Беларуси и полонизация Западных областей наложили негативный отпечаток на становление отечественной научно-исследовательской деятельности в области народного творчества [4, с. 32, 34–35; 10].

В 1920-е гг. в БССР зарождается и формируется государственная установка в понимании традиционного творчества как базиса советского искусства. Внимание к народному творчеству формируется на волне белорусизации, официальный курс на которую был взят в 1924 г. после пленума ЦК КП(б)Б и принятия постановления «О практических мероприятиях по проведению национальной политики». В соответствии с этим документом началась целенаправленная работа по развитию отечественного искусства, науки, системы образования, распространению белорусского языка в различных сферах жизни. Идея белорусизации стала мощным стимулирующим фактором при формировании интереса общественности к традиционной национальной культуре. В том числе, государством оказывалась немалая финансовая поддержка. Разворачивается активная исследовательская и экспедиционная деятельность. Их проводили Институт белорусской культуры (Инбелкульт, организован в 1922 г.) и Академия наук БССР (открыта в 1929 г.), включавшая в свой состав Институт истории с сектором этнографии и фольклора [5, с. 88–89; 9]. Осуществляется составление программ, разработка анкет и инструкций по изучению народного быта и фольклора. Также этими учреждениями разрабатывались специальные программы-инструкции для сбора этнографического материала. Например, «Программа-инструкция для собирателей белорусского музыкально-этнографического творчества» авторства А. Гриневича. В результате в нашей стране было выпущено в печать большое количество накопленной информации, множество альбомных изданий и т. д. Авторами являлись виднейшие представители белорусской творческой интеллигенции: З. Бядуля, А. Острейко, А. Сержпутовский, И. Фурман, А. Шлюбский и др.

В 1924 г. Институт белорусской культуры проводит Первую Всебелорусскую краеведческую конференцию, в 1926 г. – Первый съезд исследователей белорусской археологии и археографии. Важной темой научного обсуждения были вопросы сбора и сохранения предметов аутентичного народного творчества [5, с. 90]. Материалы таких мероприятий, как правило, публиковались. Все это заложило основу для дальнейшего развития научно-исследовательской деятельности в области народного творчества Беларуси. Появляются варианты научного осмысления традиционного творчества в виде систематизированных в сборники рецензий, публицистических статей, литературных обзоров и т. д.

С 1925 по 1930 гг. благодаря деятельности Академии наук БССР выходил специализированный краеведческий журнал «Наш край». В нем публиковались рекомендации и анкеты по методике собирания и изучения различных видов народного творчества, освещались этнографические конференции, печатались статьи по краеведению и др. [111, с. 6].

Несмотря на широкий интерес к творчеству народа, государственная культурная политика рассматривала этот пласт культуры как примитивный материал для творчества, который необходимо подвергать обязательной художественной обработке с целью развития профессиональной деятельности [5, с. 90–91]. По этой причине в 1920–1930-е гг. в СССР зарождается и интенсивно развивается художественная самодеятельность (любительское творчество). Повсеместно создаются коллективы (оркестры, хоры, ансамбли и иные), имеющие репертуар фольклорной направленности [там же, с. 92–93]. Издается литература, обеспечивающая творческую деятельность – как правило, репертуарные сборники, состоящих из обработок и переложений народных песен. Это были выпуски небольшого формата (в основном до десяти композиций), для фортепиано, народного ансамбля (оркестра) или хора авторства известных отечественных композиторов того времени: Н. Аладова, В. Золотарева, Е. Тикоцкого, Н. Чуркина и др.

В этот период активизируется деятельность польских исследователей в области белорусского традиционного творчества. Территории Западной Беларуси входили в состав Второй Речи Посполитой, что привлекало внимание к изучению культуры указанного региона (публикации В. Дыновского, К. Мошиньского и иные). Польские издания отличались глубокой информативностью, тщательно подобранным и обработанным этнографическим материалом, систематичностью публикаций.

В 1940-е гг. из-за тяжелых военных условий говорить о плодотворной научной деятельности на территории Беларуси не приходилось. Вместе с тем, во время Великой Отечественной войны ведущие отечественные этнографы и фольклористы Беларуси (М. Гринблат, Н. Никольский, Г. Ширма и др.) по мере возможности продолжали заниматься изучением белорусской культуры [7, с. 223]. В небольших количествах издается профессиональная литература. Например, музыкально-фольклорный сборник Н. Чуркина «Беларускія народныя песні і танцы». Издание содержит ноты для хора либо голоса без сопровождения, теоретические замечания, методические рекомендации.

Необходимо указать, что в результате исторических событий первой половины XX века в Беларуси серьезные научные исследования до конца 1950-х гг. не производились [1, с. 7–8].

Таким образом, в первой половине XX столетия научно-исследовательская деятельность в области народного творчества Беларуси все еще находится на этапе своего развития. Вместе с тем, наблюдаются попытки оформления ее в систему. Этот процесс приблизил и заложил основу для последующего этапа становления научных изысканий отечественного традиционного творчества. Отличительными чертами периода становятся: наличие большого количества переводов западных народных трудов, широкая публицистическая деятельность, интерес польских авторов, институализация государственных научно-исследовательских учреждений, снижение научной деятельности в период Великой Отечественной войны.

Літаратура:

1. ARCHE Пачатак : Навуковы, навукова-папулярны і літаратурна-мастацкі часопіс. – Мінск : Гайсак, 2020. – № 2. – 176 с. – Текст : непосредственный.
2. Іпэль, А. Беларускае мастацтва = Zur Weissruthenischen Kunst / А. Іпэль. – Віцебск : Выданне Віцебскага акруговага таварыства краязнаўства, 1925. – 26 с. – Текст : непосредственный.
3. Абрамовіч, П.Р. З гісторыі літаратурнай крытыкі беларускіх пісьменнікаў (10–70-я гг. XX ст.) / П.Р. Абрамовіч. – Текст : непосредственный // Виды літаратурна-художественнай крытыкі. – Мінск : БГУ, 2005. – С. 4–24.
4. Аляшкевіч, М.В. Нацыянальная і савецкая традыцыі ў беларускай літаратурнай крытыцы / М.В. Аляшкевіч. – Текст : непосредственный // СМІ і сучасная культура. – Мінск : БГУ, 2012. – С. 32–41.
5. Гурченко, А.И. Идея народности в искусстве на волне белорусизации в 1920–1930-х гг. / А.И. Гурченко. – Текст : непосредственный // Беларуская думка. – Мінск : БелТА, 2019. – № 9. – С. 88–93.
6. Гурченко, А.И. Традиционное народное творчество и идеи белорусского национально-культурного возрождения на рубеже XIX–XX вв. / А.И. Гурченко. – Текст : непосредственный // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Мінск : Права і эканоміка, 2019. – С. 370–375.
7. Морозова, Т.А. Историография этнологического и фольклористического изучения белорусской культуры (конец XIX – первая половина XX века) / Т.А. Морозова. – Текст : непосредственный // Актуальныя праблемы літаратуразнаўства і фалькларыстыкі. – Мінск : БДУ, 2018. – С. 214–223.
8. Науменко, Т.И. Текстология музыкальной науки / Т.И. Науменко. – Москва : Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с. – Текст : непосредственный.
9. О практических мероприятиях общего характера по проведению национальной политики. – Мінск : б. и., 1924. – 8 с. – Текст : непосредственный.
10. Рабочий клуб. – 1926. – № 1 (25). – 87 с. – Текст : непосредственный.
11. Сахута, Я.М. Народнае мастацтва Беларусі / Я.М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 1997. – 287 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. ARCHE Pачатак : Navukovy, navukova-papulyarny i litaraturna-mastatski chasopis. – Minsk : Gaysak, 2020. – № 2. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Ipel', A. Belaruskae mastatstva = Zur Weissruthenischen Kunst / A. Ipel'. – Vitsebsk : Vydanne Vitsebskaga akrugovaga tavarystva krayaznaŭstva, 1925. – 26 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Abramovich, P.R. Z gistoryi litaraturnay krytyki belaruskikh pis'mennikaŭ (10–70-ya gg. KhKh st.) / P.R. Abramovich. – Tekst : neposredstvennyy // Vidy literaturno-khudozhestvennoy kritiki. – Minsk : BGU, 2005. – S. 4–24.
4. Alyashkevich, M.V. Natsyyanal'naya i savetskaya tradytsyi ŷ belaruskay litaraturnay krytytsy / M.V. Alyashkevich. – Tekst : neposredstvennyy // SMI i sovremennaya kul'tura. – Minsk : BGU, 2012. – S. 32–41.
5. Gurchenko, A.I. Ideya narodnosti v iskusstve na volne belorusizatsii v 1920–1930-kh gg. / A.I. Gurchenko. – Tekst : neposredstvennyy // Belaruskaya dumka. – Minsk : BelTA, 2019. – № 9. – S. 88–93.
6. Gurchenko, A.I. Traditsionnoe narodnoe tvorchestvo i idei belorusskogo natsional'no-kul'turnogo vozrozhdeniya na rubezhe XIX–XX vv. / A.I. Gurchenko. – Tekst : neposredstvennyy // Pytanni mastatstvaznaŷstva, etnologii i fal'klarystyki. – Minsk : Prava i ekanomika, 2019. – S. 370–375.
7. Morozova, T.A. Istoriografiya etnologicheskogo i fol'kloristicheskogo izucheniya belorusskoy kul'tury (konets XIX – pervaya polovina XX veka) / T.A. Morozova. – Tekst : neposredstvennyy // Aktual'nyya prablemy litaraturaznaŷstva i fal'klarystyki. – Minsk : BDU, 2018. – S. 214–223.
8. Naumenko, T.I. Tekstologiya muzykal'noy nauki / T.I. Naumenko. – Moskva : Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013. – 584 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. O prakticheskikh meropriyatiyakh obshchego kharaktera po provedeniyu natsional'noy politiki. – Minsk : b. i., 1924. – 8 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Rabochiy klub. – 1926. – № 1 (25). – 87 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Sakhuta, Ya.M. Narodnae mastatstva Belarusi / Ya.M. Sakhuta. – Minsk : BelEn, 1997. – 287 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Шкурко Полина Ростиславовна,
АНО ВО Институт современного искусства, магистрант
E-mail: polinarost00@gmail.com
Россия, г. Москва

ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ХИП-ХОП КУЛЬТУРЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ США РУБЕЖА ХХ–ХХІ ВЕКОВ

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию вопроса отражения специфики социокультурной ситуации определенного исторического периода в вокальных жанрах популярной в обозначаемый период времени музыки. Автором отмечается, что музыка часто становится отражением социальных противоречий, является реакционной и заключает в себе манифестацию ценностей свободы и равенства. Данные черты характерны для хип-хоп культуры в момент ее зарождения. Автором проанализированы вокальные приемы, характерные для жанров рэп и R'n'B.

Ключевые слова: рэп; хип-хоп; вокальные жанры; вокальные приемы; социокультурная ситуация.

Polina Shkurko,
Institute of Contemporary Art, Master's Student
E-mail: polinarost00@gmail.com
Russia, Moscow

VOCAL GENRES OF HIP-HOP CULTURE AS A REFLECTION OF THE SOCIO-CULTURAL SITUATION OF THE USA AT THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

Annotation. This article is devoted to the study of the issue of reflecting the specifics of the socio-cultural situation of a certain historical period in the vocal genres of music popular in the designated period of time. The author notes that music often becomes a reflection of social contradictions, is reactionary and embodies the manifestation of the values of freedom and equality. These features are characteristic of hip-hop culture at the time of its inception. The author analyzes vocal techniques typical of the rap and R'n'B genres.

Keywords: rap; hip-hop; vocal genres; vocal techniques; socio-cultural situation.

Со второй половины XX века в США начинает активно нарастать кризис ценностей, что в итоге приводит к формированию «общества потребления», где ценность материальных благ в значительной степени превышает значимость человеческих взаимоотношений, доверия, свободы и пр.

В 1970 г. американский социолог Э. Тоффлер высказал опасения относительно настроения и тенденций, возникающих в общественном сознании: «несмотря на свои экстраординарные успехи в науке, искусстве, интеллектуальной, моральной и политической жизни, США являются страной, в которой десятки тысяч молодых людей спасаются от действительности, выбирая наркотическое отупение; страной, в которой миллионы взрослых ввергают себя в постоянный телевизионный ступор и алкогольный туман; страной, в которой легионы пожилых людей прозябают и умирают в одиночестве; в которой бегство из семьи и от принятой ответственности становится массовым; в которой широкие массы подавляют свои страстные желания различными транквилизаторами и психотропными препаратами» [2, с. 399].

Ценность материальных благ, поставленная во главу угла, определяет то, что, с одной стороны, индивид стремится к удовлетворению разнообразных потребностей, наращиванию потребления, в результате чего начинают превалировать гедонизм и прагматизм, а с другой стороны – формируются оппозиционные социальные группы, пытающиеся внутри своего сообщества сформировать уникальную и отличную от массовой культуры систему ценностей. Именно поэтому 60–70-е гг. XX века становятся периодом расцвета субкультур: «Это образование внутри культуры, которое отличается собственными ценностями и обычаями. Это культура определенного молодого поколения, обладающего общностью стиля жизни, поведения, групповых норм. Если у молодого человека появляется необычный стиль одежды, поведения, высказываний – все это могут быть приметы причастности к определенной субкультуре» [1].

Ценностно-смысловым ядром хип-хоп культуры, зародившейся в бедных кварталах Нью-Йорка, является выражение протеста ущемлению и ограничению в правах афроамериканского населения. Именно поэтому изначально темами хип-хоп произведений – треков – становятся расизм, преступность, употребление запрещенных препаратов, аморальный образ жизни и пр.

Вокальными жанрами хип-хоп культуры являются рэп и R'n'B.

Рэп – речитативное вокальное произведение, в котором основным средством музыкальной выразительности являются ритм и интонация, при этом смысловой акцент смещен в сторону текста. Отличительной особенностью рэпа как вокального жанра является наличие эллибов – эмоциональных выкриков отдельно взятых звуков и слов. Исполнитель рэпа зачастую сам является автором произведения, которое, в свою очередь, имеет импровизационное начало (распространенным поджанром рэпа является фристайл – текстовая импровизация на заданную тему под остигательный ритм).

Жанр R'n'B, который был отнесен к хип-хоп культуре как музыка афроамериканцев, с вокальной точки зрения имеет гораздо большее разнообразие. Характерным для него является использование танцевального ритма, хорошо запоминающаяся мелодическая линия. Исполнители часто прибегают к использованию мелизмов (вокальной орнаментики). Современные композиции часто являются примерами коллаборации R'n'B-исполнителей и рэперов.

Таким образом, социокультурная ситуация США рубежа XX–XXI веков явилась определяющим фактором возникновения субкультур, и, как следствие, формирования особого типа музыкального языка. Актуальность тематик находит отражение как в темах вокальных произведений, так и в их яркой эмоциональной окраске, легкой запоминаемости, активности ритмических конструкций, ориентирующих данный жанр на массовое распространение, что и произошло в XX веке.

Литература:

1. Вершинин, М.В. Современные молодежные субкультуры: рэперы / М.В. Вершинин, Е.В. Макарова. – Текст : электронный // Информационный ресурсный центр Пси-фактор PSYFACTOR.ORG : [сайт]. – Москва. – 2007. – 23 сентября. – URL: <https://psyfactor.org/rap.htm> (дата обращения 26.02.2022).
2. Тоффлер, Э. Шок будущего / Э. Тоффлер. – Москва : АСТ, 2005. – 557 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Vershinin, M.V. Sovremennye molodezhnye subkul'tury: repery / M.V. Vershinin, E.V. Makarova. – Tekst : elektronnyy // Informatsionnyy resursnyy tsentr Psi-faktor PSYFACTOR.ORG : [sayt]. – Moskva. – 2007. – 23 sentyabrya. – URL: <https://psyfactor.org/rap.htm> (data obrashcheniya 26.02.2022).
2. Toffler, E. Shok budushchego / E. Toffler. – Moskva : AST, 2005. – 557 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА (МУЗЫКАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДР.)

Баканач Елена Анатольевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыкаведение
E-mail: lenabakanach@bk.ru
Россия, г. Челябинск

«АННА КАРЕНИНА» – ОТ РОМАНА К МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ Р. ЩЕДРИНА В ФИЛЬМЕ А. ЗАРХИ

Аннотация. Автор статьи анализирует звуковое оформление фильма Александра Зархи «Анна Каренина», определяет роль музыки Р.К. Щедрина в драматургии фильма, приводит сравнительный анализ узловых моментов и выявляет влияние работы над киномузыкой на будущий одноименный балет Р. Щедрина.

Ключевые слова: Анна Каренина; Лев Николаевич Толстой; Александр Зархи; Родион Константинович Щедрин; кинофильм; кинематограф.

Elena Bakanach,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.05 Musicology
E-mail: lenabakanach@bk.ru
Russia, Chelyabinsk

«ANNA KARENINA» – FROM THE NOVEL TO THE MUSICAL DRAMA BY R. SHCHEDRIN IN THE FILM BY A. ZARKHI

Annotation. The author of the article analyzes the sound design of Alexander Zarkhi's film «Anna Karenina», defines the role of R.K. Shchedrin's music in the drama of the film, provides a comparative analysis of key moments and reveals the influence of work on film music on the future ballet of the same name by R. Shchedrin.

Keywords: Anna Karenina; Leo Nikolaevich Tolstoy; Alexander Zarkhi; Rodion Konstantinovich Shchedrin; motion picture; cinematography.

Важной стороной композиторской деятельности Щедрина является музыка, созданная к ряду известных кинофильмов. С именем Щедрина связан фильмы «Коммунист» (1957, восстановлен в 1975), «А если это любовь» режиссера Юлия Райзмана (1961), «Нормандия-Неман» Жана Древиля (1960), «Сюжет для небольшого рассказа» Сергея Юткевича (1969), «Анна Каренина» (1967) и «Высота» (1957) Александра Зархи.

С развитием кинематографа многие отечественные композиторы-академисты обратились к жанру киномузыки. Это имело большое значение для эволюции киноискусства, а также влияло на музыкальный язык самих композиторов. В жанре киномузыки они оттачивали свое мастерство посредством интонационного отбора музыкального тематизма и принципов его развития, находили новые композиционные приемы письма, ставшие основой стиля их автономных произведений. Рассуждая о сочинении киномузыки, А. Шнитке отмечал: «Сегодня я написал что-то, завтра я это услышал в оркестре, мне не понравилось, я тут же изменил, но проверил прием, оркестровку, фактуру или еще что-нибудь. В этом смысле кино мне многое дало... Я могу ту или иную тему перевести в другое сочинение, и она в контрасте с иным материалом заиграет по-новому» [5, с. 32].

Этот прием перенесения музыкальных тем из автономной музыки в прикладную характерен не только для творчества А. Шнитке, но и для других композиторов, работающих в кино. М. Тараканов утверждает, что у Щедрина в сочинениях 1970-х годов явно обнаружилось стремление к решению значительной драматической темы, раскрывающейся в движении экспрессивных, психологически насыщенных образов.

Мастерство Щедрина как композитора-драматурга в полной мере раскрылось в балете «Анна Каренина» (1971), написанном следом за вышедшим на экраны одноименным фильмом А. Зархи с музыкой Р. Щедрина.

Кинематографичность романов Толстого озвучена многими исследователями. Л.Н. Толстой много размышлял о значении кинематографа, который только рождался. В беседе с Исааком Генером – одним из последователей Толстого, кинодраматургом и публицистом – Лев Николаевич утверждал, что именно кинематограф разгадал «тайну движения».

Сложные психологические перипетии героев Толстого и стремление композитора как можно более точно проникнуть в этот мир поставили перед Р. Щедриным проблему поиска сложного музыкального решения, кроме всего прочего соответствующего синтетичному жанру кинематографа. По словам композитора, тема романа, его суть и ядро конфликта представлялись ему понятными и доступными сопереживанию нашего современника, поэтому «синтез внешних примет времени, – пишет Щедрин, – своеобразного музыкального «покроя костюма», «манеры поведения», интонации – я старался сочетать с сегодняшним взглядом и отношением к толстовскому роману» [6, с. 178].

Примечательно, что именно музыка отражает особенности восприятия создателями фильма истории об Анне Карениной: «...звук – та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое субъективное отношение к «видимому миру»» [8, с. 10]. Аудиоряд помогает добиться наиболее острого и многогранного восприятия зрителем экранного действия. Потому именно музыкальная составляющая является важной и неотъемлемой гранью киноинтерпретаций «Анны Карениной».

Режиссер Фильма «Анна Каренина» Александр Зархи открывает фильм кадром текста романа Толстого: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Экранизируя знаменитый роман Льва Толстого «Анна Каренина», А. Зархи стремился вычленив из текста драматургически значимые, поворотные события. Особо выделяется безграничное стремление режиссера достоверно сохранить текст автора, в выбранных им фрагментах подчеркнуть детали, описываемые Л.Н. Толстым. Режиссер также отчасти раскрывает внутреннюю основу развития сюжета романа – постепенное освобождение человека от сословных предрассудков, от путаницы понятий и «мучительной неправды» законов разъединения и вражды. Если жизненные искания Анны окончились катастрофой, то Левин через сомнение и отчаяние прокладывает свою определенную дорогу к народу, к идеалам Правды и Добра.

Весь музыкальный материал картины можно условно разделить на две группы: цитаты и оригинальная музыка. Цитируемая музыка жанрово и стилистически разнородна. Многие цитаты так же, как и некоторая авторская музыка, несут функцию фона, а следовательно, воспринимаются как внутрикадровая музыка. Небезынтересно отметить, что многие темы и фрагменты из фильма позже вошли в балет в первоначальном или несколько варьированном виде. Практически не изменена часть Сцены скачек, фрагмент Падения Анны, эпизод из Сцены бала, тема Анны и Станционного мужика. Обратимся последовательно к разбору звукового оформления кинокартины А. Зархи.

Основной драматургической темой фильма является тема Любви, Страсти, а далее и Судьбы Анны. В экспозиции фильма мы наблюдаем вступительную заставку, показанную на фоне тем, которые будут сопровождать ключевые моменты судьбы Анны и Вронского.

Первая встреча Анны и Вронского в балете также сопровождается темой любви (ц. 4, 2-й такт – виолончель) и следующей за ней темой Станционного мужика (тема Судьбы). В фильме же первая встреча идет на фоне тем Судьбы, Рока, Станционного мужика.

Танец Анны К. и Вронского на балу – кульминация-источник по местоположению в форме, драматическая – по эмоционально-выразительному фактору, динамическая – по музыкально-языковым средствам создания. В фильме А. Зархи Танец главных героев (00.21.09) – это экспрессивная и обольстительная музыка вальса, которая характеризует не только чувства Кити, но и эмоциональное состояние Анны и Вронского, а также – атмосферу блестящего бала. Действительно, именно яркий фон стремительного вальса позволяет наполнить данную сцену эмоциональной насыщенностью, взрывчатым драматизмом, передающим лавину нахлынувших чувств обоих персонажей. Данная музыка остается с Анной и в следующей картине – воспоминаний в поезде, когда Анна одурманена и очарована обаянием Вронского.

Музыка Вальса вошла в балет Щедрина (№ 2, «Бал. Котильон») и ассоциируется исключительно с чувствами Кити, где Анне отведена отдельная тема (№ 3, Мазурка Анны). Танец Анны с Вронским, их встреча происходит в № 4 – «Танец Анны с четырьмя кавалерами» – пленительная, меланхолическая мелодия Чайковского – побочная партия из первой части его Третьей симфонии, сопровождается импульсивным и четким ритмом. Но вот Анна танцует с Вронским, и тема Чайковского затихает, вторгается тема Любви, вступающая у альтовой флейты, кларнета, фагота как контрапункт к Танцу, а затем вытесняет жанровую музыку полностью.

В фильме дважды появляется **Зал оперного театра**. Впервые – финальная сцена из I действия оперы «Норма» Беллини. Поллион пытается доказать свою любовь Адажилде: «Верь, любовь моя всемогуща, и бороться с ней напрасно...». Адажилда мучается угрызениями совести: «Не хочу твоих страданий быть причиной, хоть невольной. Злой судьбе я шлю проклятье, что с тобой свела меня». В сердце Нормы борьба: с одной стороны – любовь к Поллиону, с другой – ненависть к поработителям. Возникают отсылки к сюжету романа – Анна пытается вразумить Вронского: «Вы дурно поступили, очень дурно».

Любовная сцена Анны и Вронского по эмоционально-выразительному фактору является кульминацией драматической и психологической линии. У Зархи любовную сцену сопровождает лейтмотив Страсти (00.38.27) – тревожный диссонантный комплекс, отражающий важный узловый момент драматургии. В данном случае – сближение героев – это не счастливая страница их отношений, а трагическое судьбоносное событие. Именно оно отделяет Анну от семьи и ставит ее вне закона светского общества. Примечательно, что музыка обрывается выстрелом – началом охоты Стивы и Левина.

Оригинально решена сцена в балете, начинающаяся вихревыми, взлетающими вверх пассажами, стремительно вовлекающими в действие все новые группы инструментов. Контраст между этим взлетом и мгновенно сменяющими его массивными, но топчущимися на месте низкими созвучиями, необычно выразителен и символичен (ц. 100). Он как тяжелый груз совести, не дает выпрямиться раненой гордости Анны, когда осуществившаяся мечта не приносит ей радости. Звучат аккорды в верхнем регистре, исступленно повторяя ноту «е», и опеванием ее близлежащими ступенями, с вычлениением из аккордов подголосков, создающих малосекундовые сочетания. Этот прием передает крайнюю противоречивость чувств героини – ликование и ужас перед свершившимися событиями. Названную сцену завершает тема Любви, но несколько иначе окрашенная в эмоциональном плане. Не торжествующая страсть или светлое чувство отражены в ней, а скорее – суровый

драматизм, которым веет от резкого яркого тембра солирующей трубы, поддержанной мощными аккордами тромбона и трубы.

Музыкальный саундтрек *Сцены скачек* в фильме А. Зархи (00.50.00) вобрал в себя блестящий бравурный марш, приводящий к кульминации и отражающий крайнюю степень напряженности – «Пуск ездоков. Падение Вронского». В диссонансной оркестровой музыке с имитацией конных скачек главенствует ритмическое упругое начало. Кульминация достигается благодаря удачному соединению музыки и видеоряда с частой сменой крупных планов.

В балете развитие Сцены скачек углубляется за счет сопоставления двух оркестров, находящихся в разных пространственных плоскостях – духовой оркестр на сцене, чисто бытовой характер музыки которого рисует пеструю нарядную толпу людей, привлеченных захватывающим зрелищем и общей праздничной обстановкой. Но вот появляется Анна, и в действие вступает струнная группа симфонического оркестра (ц. 115). Ее партия, основанная на преобразенном лейтмотиве Любви, говорит о совершенно иных чувствах, не имеющих ничего общего с настроениями веселящейся толпы.

Сон Вронского в фильме А. Зархи (01.27.13) сопровождается зловещим появлением Станционного мужика, что-то бормочущего по-французски. Психологическая кульминация в развитии образа осуществлена с помощью всего комплекса средств музыкального языка: ансамбль медных духовых и ударных инструментов имитируют звуки выстрелов, треугольник – бой часов и колокольный звон, постепенно переходящих в хоровое пение.

В балете эпизод Сна решен новаторски и окрашен в призрачные, ирреалистические тона. Композитор пользуется техникой алеаторики: в течение тридцати секунд музыка как бы теряет земное притяжение. Vibrato струнных, гипнотическое кружение одних и тех же мотивов с несинхронными остинатными наслоениями, усиленное ударами аккордов tutti, передает жуткое состояние назойливого кошмара.

Появление Анны в театре, вызвавшее бурю негодования и пересудов в светском обществе и, как следствие, психологический перелом, становится трагическим предзнаменованием для Анны. Сцена театра (01.51.09), показанная в фильме, представляет арию из оперы Дж. Верди «Травиата». Выбор «Травиаты» не случаен, образ падшей женщины глубоко символичен для обоих произведений. Героиня оперы обманута возлюбленным, готова принести в жертву свою жизнь, но Альфред в силу эгоистических качеств своей природы не принимает ее жертвенности.

В балете Щедрин избирает фрагмент другой оперы для выражения конфликта между трепетным внутренним миром главной героини и холодным бездушием «высшего света». Композитор прибегает к отрывку из оперы Беллини «Монтески и Капулетти» (III акт). Открытое осуждение Анны обществом играет немаловажную роль в решении о самоубийстве. Светское общество принимает театральную любовь оперных Ромео и Джульетты, но любовь Анны и Вронского клеймит позором и отвергает. Простая гомофонная фактура, напевные колоратуры органично совмещаются с кантиленой, широко льющейся вокальной мелодией XIX века, закругленной и эмоционально приподнятой. Музыка, демонстрирующаяся на сцене, совершенно чужда внутреннему состоянию Анны, ее трагическому одиночеству, отверженности. Внутренний мир Анны выражает оркестровая партия за кадром. Она построена на интонациях трех лейтмотивов: «внутреннего мира Анны» (интонация тритона и малой секунды); Любви и Рока. Они вступают неожиданно, резко, *sforzando*. Каждый новый мотив, словно новый укол гордости самолюбию Анны, новый удар ее личному достоинству. Последняя фраза, построенная на теме Любви в ритме мазурки, подобно вскрику отчаяния, обрывается на кульминационной ноте, служа контрапунктом к ликующему гимническому завершению дуэта. После него, как небольшая кода звучит лейтмотив Рока, постоянно преследующий Анну. Здесь Щедриным используется метод соединения по вертикали непосредственно не связанных художественных элементов, который в кинематографе получил название киномонтаж.

Сцена гибели Анны – кульминация-эпизод по местоположению в форме, трагическая – по суггестивно эмоционально-выразительному фактору. Анна Каренина принимает решение свести счеты с жизнью. В фильме музыкальное звуковое сопровождение данной сцены достаточно развито и начинается темой Судьбы – Станционного мужика у медных духовых – (02.15.55) (ц. 229).

В балете этот эпизод № 20 – «Последний дуэт с Вронским и решение Анны» – значительно расширен и усложнен темами балета. Здесь воплощаются все чувства, мысли, воспоминания, переполняющие сердце Анны. В сцене присутствуют черты фуги – случай уникальный для подобного жанра, с включением в полифоническую ткань сложного тематического материала.

В качестве двух основных тем фуги использованы триольная скрипичная тема, открывающая сцену, которая представляет собой синтез третьей темы Анны и Темы любви. Собственно же тема Любви (ц. 216) звучит в контрапункте с одним из лейтмотивов Каренина.

В среднем разделе (от ц. 223) происходит развитие экспонированного ранее тематизма, а также появляется новый для этой сцены музыкальный материал, известный по эпизоду «Падение Анны». Он продолжает звучать и в репризе (от ц. 225), где первая тема фуги проводится в первоначальном виде.

Вторая тема фуги (от ц. 226), представленная в репризе в тяжелой поступью пассакальи, объединена с первой, как это и надлежит двойной фуге. Интермедия (от ц. 227), вновь возвращающая экспрессивный музыкальный материал Падения Анны, подготавливает новые проведения тем фуги (от ц. 228). Развернутый эпизод, помещенный далее, включает восходящие бурные пассажи из № 10, лейтмотив Рока (медные духовые), беспокойные фигурации из снов Вронского и Анны (арфа), основной мотив из темы Любви и продолжение музыки любовного дуэта. Все это сложное контрапунктическое сплетение приводит к ярчайшей кульминации в коде, где друг другу противостоят лейтмотив Любви и триольная тема Анны. В последнем такте происходит наиболее острое

столкновение тем Любви и рока в тяжелом звучании медных духовых и струнных. Этот конфликт-столкновение в коде (№ 20) настолько напряжен, что необходимость в его разрешении становится более чем очевидной. Такое разрешение и происходит в следующем – последнем номере балета «Смерть Анны».

Таким образом, музыкальная драматургия, которую выстраивает Р. Щедрин в фильме А. Зархи, получает развернутое воплощение далее в балете, где некоторые зрительные образы и кинематографические приемы заменяются музыкальными.

Безусловно, велико непреходящее значение одного из самых выдающихся произведений Л. Толстого. Роман глубоко и многогранно отразил современную писателю эпоху с ее надеждами, страстями, тревогами. Образ Анны, представленный яркой, полной метаний личностью, завершает свою линию раньше окончания романа, являясь одной из нитей большого литературного полотна.

В рассмотренных интерпретациях этого романа – кинокартине А. Зархи и балете Р. Щедрина весь сюжет и герои завязаны вокруг фигуры и личности Анны, непосредственно влияют на ее состояние и поступки. Именно поэтому вместе со смертью главной героини заканчивается и повествование.

Музыкальный саундтрек Щедрина к фильму «Анна Каренина» сосредоточен вокруг относительно небольшого количества сцен и эпизодов, раскрывающих личную драму героев, позднее преобразованных им в одноименный балет. Помимо авторской музыки, режиссером использован и другой музыкальный материал: цитаты классической музыки – опера «Норма» (финал I действия), «Травиата» (финал) – для создания эффекта многомерности пространства, посредством расслоения ткани на независимые пласты и планы. На первый взгляд, внешняя музыка кадра лишь иллюстрирует театральный зал времени, в котором живет главная героиня, но эти фрагменты несут глубокий и значимый смысл для дальнейшего развития действия: отражают внутреннее состояние героини, подчеркивают конфликт с презирающим ее обществом.

Подводя итоги вышесказанному, следует отметить, что музыкальное начало играет важнейшую и неотъемлемую функцию в создании драматургии фильма. Саундтрек к фильму подчеркивает и оттеняет наиболее значимые, кульминационные точки сюжета. Имея непосредственное отношение в выражении внешней обстановки, окружающей действительности, музыкальное начало также передает сложный, а порой противоречивый, наполненный тончайшими психологическими нюансами, внутренний мир главных героев. Некоторые кинематографические приемы вошли в написанный несколько позже одноименный балет Р. Щедрина. Например, «конфронтация двух музык» – одновременное звучание музыки на сцене и музыки в оркестре. Указанный прием встречается в Сцене Скачек и итальянской опере. Данный прием является одним из ведущих в композиции целого, принимая во внимание факт о том, что именно двуплановость драматургии в XX веке стала одним из важнейших выразительных средств современного кинематографа.

Таким образом, работа над картиной «Анна Каренина» А. Зархи оказала существенное влияние на будущий одноименный балет Р. Щедрина, включая: драматургию произведения, композицию и средства музыкального языка, приемы оркестровки. Обращают на себя внимание основные принципы создания композитором кинопартитуры: построение конфликтной драматургии на основе сопряжения контробразов, среди которых наиболее широко и разнопланово представлены лирические темы: лейтмотив Судьбы, Любви, Рока, Станционного мужика.

Некоторые вышеназванные черты художественного мышления композитора, принципы музыкального языка, связанные с различными видами композиторской техники, были предвосхищены именно в данной кинематографической работе.

Литература:

1. Азарова, Н. Пушкинский роман Льва Толстого (о романе «Анна Каренина») / Н. Азарова. – Текст : непосредственный // Октябрь. – 1999. – № 9. – С. 177–186.
2. Бабаев, Э. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого / Э. Бабаев. – Москва : Художественная литература, 1978. – 155 с. – Текст : непосредственный.
3. Балет / гл. ред. Ю. Григорович. – Москва : Советская Энциклопедия, 1981. – 632 с. – Текст : непосредственный.
4. Егорова, Т.К. Музыка советского фильма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Егорова Татьяна Константиновна ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 1998. – 463 с. – Текст : непосредственный.
5. Ивашкин, А.В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. – Москва : Культура, 1994. – 302 с. – Текст : непосредственный.
6. Катанова, С. Музыка советского балета. Очерки истории и теории / С. Катанова. – Ленинград : Советский композитор, 1980. – 296 с. – Текст : непосредственный.
7. Лихачева, И. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. Лихачева. – Москва : Советский Композитор, 1977. – 208 с. – Текст : непосредственный.
8. Михеева, Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю.В. Михеева ; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова ; Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИК. – Москва : ВГИК, 2016. – 240 с. – Текст : непосредственный.
9. Тараканов, М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – Москва : Советский Композитор, 1980. – 235 с. – Текст : непосредственный.
10. Толстой, Л.Н. Анна Каренина : роман в восьми частях / Л.Н. Толстой ; [вступ. ст. Э. Бабаева ; ил. О. Верейского]. – Москва : Художественная литература, 1985. – 766 с. – Текст : непосредственный.

11. Толстой, Л.Н. Анна Каренина. В 2 томах. Том 2 / Л.Н. Толстой . – Ленинград : Художественная литература, 1982. – Текст : непосредственный
12. Холопова, В. Путь по центру. Композитор. Родион Щедрин / В. Холопова. – Москва : Композитор, 2000. – 310 с. – Текст : непосредственный.
13. Шак, Т.Ф. Сотворчество режиссера и композитора в аспекте стиля киномузыки / Т.Ф. Шак, В.А. Замиховская. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1. – С. 28–32.

References:

1. Azarova, N. Pushkinskiy roman L'va Tolstogo (o romane «Anna Karenina») / N. Azarova. – Tekst : neposredstvennyy // Oktyabr'. – 1999. – № 9. – S. 177–186.
2. Babaev, E. «Anna Karenina» L.N. Tolstogo / E. Babaev. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1978. – 155 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Balet / gl. red. Yu. Grigorovich. – Moskva : Sovetskaya Entsiklopediya, 1981. – 632 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Egorova, T.K. Muzyka sovetskogo fil'ma : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya / Egorova Tat'yana Konstantinovna ; Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya. – Moskva, 1998. – 463 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Ivashkin, A.V. Besedy s Al'fredom Shnitke / A.V. Ivashkin. – Moskva : Kul'tura, 1994. – 302 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Katonova, S. Muzyka sovetskogo baleta. Ocherki istorii i teorii / S. Katonova. – Leningrad : Sovetskiy kompozitor, 1980. – 296 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Likhacheva, I. Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina / I. Likhacheva. – Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 1977. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Mikheeva, Yu.V. Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe / Yu.V. Mikheeva ; Vserossiyskiy gosudarstvennyy institut kinematografii im. S.A. Gerasimova ; Nauchno-issledovatel'skiy institut kinoiskusstva VGIK. – Moskva : VGIK, 2016. – 240 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Tarakanov, M. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina / M. Tarakanov. – Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 1980. – 235 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Tolstoy, L.N. Anna Karenina : roman v vos'mi chastyakh / L.N. Tolstoy ; [vstup. st. E. Babaeva ; il. O. Vereyskogo]. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1985. – 766 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Tolstoy, L.N. Anna Karenina. V 2 tomakh. Tom 2 / L.N. Tolstoy . – Leningrad : Khudozhestvennaya literatura, 1982. – Tekst : neposredstvennyy
12. Kholopova, V. Put' po tsentru. Kompozitor. Rodion Shchedrin / V. Kholopova. – Moskva : Kompozitor, 2000. – 310 s. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Shak, T.F. Sotvorchestvo rezhissera i kompozitora v aspekte stilya kinomuzyki / T.F. Shak, V.A. Zamikhovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. – 2019. – № 1. – S. 28–32.

Василинич Полина Владиславовна,

ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыкаведение

E-mail: polina_vas@mail.ru

Россия, г. Красноярск

Колпецкая Ольга Юрьевна,

кандидат искусствоведения, доцент;

ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: colpa69@mail.ru

Россия, г. Красноярск

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Аннотация. В статье рассматривается история формирования и развития документального театра. Приводятся примеры спектаклей и пьес, поставленных в России и за рубежом, затрагиваются такие понятия, как «вербатим-театр», «эпический театр» Брехта, «живая газета», «политический театр».

Ключевые слова: документальный театр; хронология; драматургия; режиссура; документальные источники; фактология.

Polina Vasilinich,

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,

Student at the Specialty 53.05.05 Musicology

E-mail: polina_vas@mail.ru

Russia, Krasnoyarsk

DOCUMENTARY THEATRE: PAGES OF HISTORY

Annotation. The article deals with the history of formation and development of documentary theatre. Examples of performances and plays staged in Russia and abroad are given, such concepts as «verbatim theatre», «epic theatre» by Brecht, «living newspaper», «political theatre» are touched upon.

Keywords: documentary theatre; chronology; drama; directing; documentary sources; factual.

Современный театр отражает самые актуальные темы и проблемы общества. Он может вызывать шок и протест зрителей, рассматривая сложные вопросы политики, идеологии, независимости или свободы. Но в то же время многие люди приходят в театр именно для того, чтобы отвлечься от повседневных забот и насладиться красотой искусства.

В многоликом театральном искусстве Европы и Америки одним из ведущих стал документальный театр, сюжеты которого опираются на различные подлинные источники (правительственные отчеты и приказы, газеты и журналы, интервью и мемуарно-эпистолярное наследие), являющиеся исходным материалом (а часто и основным) для драматургии многочисленных спектаклей. Документальный театр (известен и под названием «политический театр») включает в себя такие разновидности, как вербатим-театр, театр расследований, театр факта, театр свидетельства, автобиографический театр и этнодрама.

Истоки документального театра следует искать в театральных практиках, разработанных в Восточной Европе в 1920–1930-е годы. После революции в России Департаментом агитации и пропаганды СССР были сформированы театральные труппы под названием «Синие блузы». Их главная задача заключалась в создании постановок для неграмотного населения о событиях в стране и за рубежом. Основал коллектив Борис Южанин на базе «живой газеты» Московского института журналистики, также одним из идеологов являлся Осип Брик [12]. «Синие блузы» включали в спектакли песни, танцы и музыку. «Одежда, в которой выступали артисты, соответствовала традиционному облику рабочих, изображенных на агитплакатах – свободная синяя блуза и чёрные брюки (или юбка)» [7, с. 28]. Театр становился средством пропаганды социалистического строя, его тематика всегда была злободневной. Репертуар отличался многообразием, спектакли для этой труппы создавали известные писатели (В. Маяковский, А. Арго, В. Ардов, Саша Красный и др.), актеры (Э. Геллер, Г. Тусузов, Е. Юнгер, Б. Тенин и др.), режиссеры (С. Юткевич, Н. Фореггер, А. Роу, Ю. Милютин и др.), художники (Б. Эрдман, Н. Айзенберг), композиторы (К. Листов, М. Блантер, С. Кац, Д. Покрасс, А. Кенель и др.). «Синяя блуза» – первый советский театр, выехавший на гастроли за границу. Выступление труппы за рубежом вызывало большой резонанс в связи с открытостью, смелостью, острым откликом на «злобу дня». Гастроли «Синей блузы» помогли в распространении нового вида представлений – «живой газеты». В Германии было создано несколько аналогичных коллективов.

В послереволюционной советской культуре черты документального театра можно обнаружить в творчестве Всеволода Мейерхольда. С помощью документалистики великий режиссер пытался вовлечь зрителей в сценическое действие. К примеру, в спектакле-митинге «Зори» (1920) актеры каждый вечер зачитывали свежие сводки с фронта.

В этот период (1920–1930-е гг.) в Германии одним из основателей «политического театра» и создателем первого документального спектакля был Эрвин Пискатор. Он экспериментировал с включением документальных фильмов и других первоисточников в свои «массовые спектакли». Пискатор считал, что классика больше не отвечает запросам современного человека и реалиям жизни людей. Он хотел, чтобы зрители, приходя в театр, становились участниками обсуждения событий, показанных на сцене. Тяжелый военный опыт сподвиг Э. Пискатора к объединению театра и политики. Он писал: «Если я до сих пор видел жизнь только сквозь призму литературы, то война сделала так, что я стал рассматривать литературу и искусство сквозь призму жизни» [10, с. 33]. Таким образом и возникла идея формирования «политического театра». В 1925 году Пискатор создает спектакль «Несмотря ни на что» – произведение, полностью основанное на политических документах того времени. Этот спектакль часто связывают с началом первого периода современной документальной драмы (см.: [12]). Главная задача, которую режиссер ставил перед собой, заключалась не в попытке выразить внутренний мир героев, а в сосредоточении на показе фактического материала в виде монтажа и коллажа.

В 1930-е годы документальный театр распространился в Европе. В Англии появился «Театр Единства», в репертуаре которого были как документальные (в том числе написанные самими рабочими), так и исторические драмы. Артисты пытались донести до зрителей современные социальные и политические проблемы. Часто театральные постановки «Театра Единства» сочетали вымысел и реальность. К примеру, в постановке «*Babes in the Wood*» («Мальши в лесу») труппе удалось объединить одноименную английскую детскую сказку с действительностью. В постановке высмеивалась политика умиротворения Невилла Чемберлена по отношению к Советскому Союзу (об этом см.: [2]).

В США форма агитпроп-театра была адаптирована Холли Фланаган Дэвис и Моррисом Уотсоном в масштабные «Живые газеты федерального театрального проекта» администрации президента Франклина Д. Рузвельта. Этот проект первоначально создавался не как культурное мероприятие, а как мера помощи для трудоустройства художников, писателей, режиссеров и театральных деятелей в период Великой депрессии. Содержание «Живой газеты» было сосредоточено на каком-либо текущем событии или проблеме, затрагивающей рабочий класс страны в целом – будь то распространение болезни, ужасные жилищные условия или поиск доступной электроэнергии. Но также «Живые газеты» имели тенденцию отходить от реалистичных театральных условностей в пользу ненатуралистической, экспериментальной драматургии сценического дизайна. Так, постановка пьесы под названием «Одна треть нации» (1938), написанная Артуром Арентом, была посвящена жилищной проблеме в США и росту трущоб в Нью-Йорке (см.: [1]).

В 1960–1970-х годах большая часть работ создавалась под влиянием эстетики Бертольда Брехта – немецкого драматурга, создателя «эпического театра» (нем. *Episches Theater*). В творчестве Брехта «были связаны воедино теория театра, новая драматургическая техника и мировоззренческие принципы. Все это исходило из одной потребности – заново осмыслить существующую действительность» [13]. Цель «эпического театра» – заставить зрителя подвергать анализу и критически оценивать происходящее на сцене, а не испытывать катарсис.

В 1960 году искусствоведом Б.И. Зингерманом определяются два основных вектора развития документальной драмы. Первый – это метод наблюдения (*observation mode*), объективный метод, заключающийся в изучении и анализе записей камер видеонаблюдения, работы с архивом. Второй метод – интервью (*participatory mode*), где в центре внимания оказываются личные переживания и реакции людей на то или иное событие. Такой метод помогал лучше узнать мотивацию действий человека (об этом см.: [12]).

В Германии главной идеей документальной драмы была тема вины и ответственности нации за совершённые преступления властей. Драматурги стремились прорваться сквозь официальные версии новейшей истории, используя методы журналистики в опоре на отредактированные документальные источники. К примеру, в пьесе «Наместник» Рольфа Хоххута (поставленной Э. Пискатором 20 февраля 1963 г. в западноберлинском Народном независимом театре (*Theater der Freien Volksbühne*) [8]) привлекается внимание общественности к позиции Ватикана в отношении массового уничтожения евреев. Многие пьесы были основаны на стенограммах трибуналов. Одна из них – работа Хейнара Кипхардта «По делу Роберта Оппенгеймера» (поставленная Э. Пискатором на сцене театра «Дойчес» в 1964 году), в центре которой процесс 1954 года над известным американским ученым Робертом Оппенгеймером, разработчиком водородной бомбы в США (см.: [9; 12]). Также в качестве примера можно привести пьесу Питера Вайса «Дознание» (поставленную Э. Пискатором 19 октября 1965 года), в которую автор включает протоколы Франкфуртского суда над работниками Освенцима. Пьеса (авторское определение «оратория») состоит из 11 песен, они исполняются разными голосами, что связано со свидетельскими показаниями очевидцев о технологии подачи смертельного газа в камеры, умерщвлении детей инъекциями, подробностями сжигания тел (см.: [4, с. 135–380]).

В своем эссе «Заметки о современном театре» немецкий писатель и режиссер П. Вайс подробно описывает 14 элементов документального театра, утверждая, что «сила документального театра заключается в его способности выстраивать фрагменты реальности в пригодную для использования модель» [5, с. 213], и что художественное воздействие жанра исходит из пристрастной интерпретации и представления фактического материала. Он также выделил ряд возможных источников документального театра, в том числе протоколы заседаний, досье, письма, статистические таблицы, биржевые коммюнике, представления балансов банков и промышленных предприятий, официальные комментарии, речи, интервью, заявления известных личностей, прессу, радио, фото- или кинорепортажи и другие средства массовой информации, демонстрирующие современные события.

Тем временем в Англии обозначилась своя отличительная черта документального театра. Так, например, Питер Чизман использовал записанные на магнитофон показания свидетелей. В своих многочисленных пьесах, в том числе «Борьба за бар Шелтона» (1977), «Руки вверх, для вас война окончена!» (1971), Чизман сосредоточился на точной транскрипции записанных интервью и явился одним из первых пионеров вербатим-театра (см.: [12]).

«Вербатим (от лат. *verbatim* – «дословное», «изреченное») – техника создания театрального спектакля, предполагающая отказ от привлекаемой извне литературной пьесы. Материалом для каждого спектакля служат интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои планируемой постановки. Расшифровки интервью составляют канву и диалоги вербатима (документальной пьесы)» [3, с. 12]. Теории П. Чизмана и других британских практиков вербатим-театра во многом повлияли на развитие американского документального театра конца XX века.

В России в 1965 г. в Театре на Таганке появилась сценическая версия книги-репортажа Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (режиссер – Юрий Любимов) [6] о времени возникновения советского государства. Постановка имела подзаголовок «Народное представление в 2 частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой».

В конце XX века внимание драматургов и театральных режиссёров еще больше сосредоточилось на личных реакциях людей по отношению к важным событиям. В 1992 году афроамериканская актриса и драматург Анна Дивер Смит создает пьесу «Огни в зеркале», в которой повествуется о бунте в Краун-Хайтс в Бруелине, Нью-Йорк, в августе 1991 года. Смит взяла интервью у жителей Краун-Хайтс, включая участников событий, а также политических деятелей, писателей, музыкантов, религиозных лидеров и интеллектуалов. Пьеса «Огни в зеркале»

разделена на тематические разделы, которые раскрывают отношение людей к инцидентам в связи с массовыми беспорядками (см.: [9; 12]).

В Германии одной из известных постановок стал спектакль Ханса-Вернера Крезингера «Вопросы и ответы» («Q&A», 1996), созданный на основе пьесы Х. Киппхардта «Братец Эйхман». В своей постановке Крезингер не дает ответы на вопросы, его цель – заставить зрителей самим составить мнение по ряду проблем. Не случайно в спектакле представлена противоречивая информация. Чтобы посмотреть спектакль, придется посетить три комнаты. В первой – два актера разыгрывают допрос, во второй – зритель, пребывает в крошечной темноте, и слышит голоса этих актеров, в третьей – видит суд над Адольфом Эйхманом («архитектором Холокоста»), благодаря трансляции документальных кадров (об этом: [9; 12]). «Экранный документ, рожденный в определенный момент истории, может быть рассмотрен как своего рода хронотоп, в бахтинском понимании – как процесс сгущения временного смысла запечатленного фрагмента истории и интенсификации пространственного облика происходящего. В результате происходит выведение экранного текста из категории “слепок реальности” в пространство художественного образа» [11, с. 45].

Современный документальный театр (начала XXI века) характеризуется тем, что он отдает предпочтение субъективности над универсальностью и ставит под сомнение определение истины в эпоху, когда сталкиваются цифровая и физическая реальность. Расширяется тематическая сфера: помимо политических и бытовых проблем, обсуждаются вопросы самоидентификации, свободы вероисповедания, расовой дискриминации, феминизма и др. [14].

Документальный театр не теряет своей популярности и по сей день. В различных странах по всему миру существуют труппы или театры, ставящие пьесы, основанные на реальных фактах (к примеру, немецкая компания *Rimini Protokoll*, Американское объединение *The Civilians* или Российский Театр.doc, возникший в Москве в 2002 году).

Актуальность документального театра сегодня не кажется случайным явлением, а становится следствием реакции общества на политические и социально-экономические события, попыткой осмыслить реальность через искусство.

Литература:

1. One third of a nation. – Text : electronic // IBDB (Internet Broadway Database) : [website]. – URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/one-third-of-a-nation-12360> (date of access: 11.03.2024).
2. Enter stage left: when Unity Theatre put the politics into panto. – Text : electronic // Society for the Study of Labour History : [website]. – Leeds. – 2022. – 12 May. – URL: <https://sslh.org.uk/2022/05/12/enter-stage-left-when-unity-theatre-put-the-politics-into-panto/> (date of access: 11.03.2024).
3. Альтернативная культура : энциклопедия / сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург : Ультра.Культура, 2005. – 240 с. – ISBN: 5-9681-0028-1. – Текст : непосредственный.
4. Вайс, П. Дознание и другие пьесы / П. Вайс. – Москва : Прогресс, 1981. – 432 с. – Текст : непосредственный.
5. Вайс, П. Заметки о документальном театре / П. Вайс. – Текст : непосредственный // Иностранная литература. – 1968. – № 7. – С. 212–215.
6. Джон, Р. Десять дней, которые потрясли мир / Р. Джон. – Текст : электронный // Московский театр на Таганке : [сайт]. – Москва. – URL: <https://tagankateatr.ru/repertuar/Desyat-dney-kotorie-potryasli-mir?ysclid=ltbsqhebdn428022515> (дата обращения: 11.03.2024).
7. Колпецкая, О.Ю. Критерии периодизации советской музыкальной культуры (1917–1991): документы, события, факты / О. Ю. Колпецкая. – Текст : непосредственный // Интеграция наук. – 2019. – № 1 (24). – С. 24–29.
8. Колязин, В. Памяти Рольфа Хоххута (1931–2020) / В. Колязин. – Текст : электронный // Театр : [сайт]. – Москва. – 2020. – 27 мая. – URL: <https://oteatre.info/pamyati-rolfa-hohhuta-1931-2020/?ysclid=ltbrxcnzva421255416> (дата обращения: 11.03.2024).
9. Мамадназарбекова, К. История факта / К. Мамадназарбекова. – Текст : электронный // Театр : [сайт]. – Москва. – 2011. – 24 сентября. – URL: <https://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/?ysclid=ltbkks29uc985796805> (дата обращения: 11.03.2024).
10. Пискач, Э. Политический театр / Э. Пискач ; перевод М. Зельдович. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1934. – 229 с. – Текст : непосредственный.
11. Прожико, Г.С. Театр и документ: оппозиция или интеграция? / Г.С. Прожико. – Текст : непосредственный // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3 (21). – С. 40–50.
12. Пружина, И.А. Десяностолетний современный документальный театр / И.А. Пружина. – Текст : непосредственный // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского Философия. Политология. Культурология. – 2017. – Том 3 (69). – № 1. – С. 63–72.
13. Смирнова, Л.Н. Популярная история театра / Л.Н. Смирнова, Г.А. Гальперина, Г.В. Дятлева. – Москва : Вече, 2008. – 752 с. – ISBN 978-5-457-21718-8. – Текст : непосредственный.
14. Таскин, Е. «Вехи»: рефлексия на сцене. История документального театра / Е. Таскин. – Текст : электронный // Concepture : [сайт]. – Москва. – 2017. – 31 мая. – URL: https://concepture.club/post/rubrika_2021/vehi-refleksija-na-scene-istorija-dokumentalnogo-teatra/?ysclid=ltbe31u5ii33925422 (дата обращения: 11.03.2024).

References:

1. One third of a nation. – Text : electronic // IBDB (Internet Broadway Database) : [website]. – URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/one-third-of-a-nation-12360> (date of access: 11.03.2024).
2. Enter stage left: when Unity Theatre put the politics into panto. – Text : electronic // Society for the Study of Labour History : [website]. – Leeds. – 2022. – 12 May. – URL: <https://sslh.org.uk/2022/05/12/enter-stage-left-when-unity-theatre-put-the-politics-into-panto/>(date of access: 11.03.2024).
3. Al'ternativnaya kul'tura : entsiklopediya / sost. D. Desyaterik. – Ekaterinburg : Ul'tra.Kul'tura, 2005. – 240 s. – ISBN: 5-9681-0028-1. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Vays, P. Doznanie i drugie p'esy / P. Vays. – Moskva : Progress, 1981. – 432 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Vays, P. Zametki o dokumental'nom teatre / P. Vays. – Tekst : neposredstvennyy // Inostrannaya literatura. – 1968. – № 7. – S. 212–215.
6. Dzhon, R. Desyat' dney, kotorye potryasli mir / R. Dzhon. – Tekst : elektronnyy // Moskovskiy teatr na Taganke : [sayt]. – Moskva. – URL: <https://tagankateatr.ru/repertuar/Desyat-dney-kotorie-potryasli-mir?ysclid=ltbsqhebdn428022515> (data obrashcheniya: 11.03.2024).
7. Kolpetskaya, O.Yu. Kriterii periodizatsii sovetskoy muzykal'noy kul'tury (1917–1991): dokumenty, sobytiya, fakty / O. Yu. Kolpetskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Integratsiya nauk. – 2019. – № 1 (24). – S. 24–29.
8. Kolyazin, V. Pamyati Rol'fa Khokhkhuta (1931–2020) / V. Kolyazin. – Tekst : elektronnyy // Teatr" : [sayt]. – Moskva. – 2020. – 27 maya. – URL: <https://oteatre.info/pamyati-rolfa-hokhkhuta-1931-2020/?ysclid=ltbrxcnzva421255416> (data obrashcheniya: 11.03.2024).
9. Mamadnazarbekova, K. Istoriya fakta / K. Mamadnazarbekova. – Tekst : elektronnyy // Teatr" : [sayt]. – Moskva. – 2011. – 24 sentyabrya. – URL: <https://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/?ysclid=ltbkks29yc985796805> (data obrashcheniya: 11.03.2024).
10. Piskator, E. Politicheskyy teatr / E. Piskator ; perevod M. Zel'dovich. – Moskva : Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1934. – 229 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Prozhiko, G.S. Teatr i dokument: oppozitsiya ili integratsiya? / G.S. Prozhiko. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik VGIK. – 2014. – № 3 (21). – S. 40–50.
12. Pruzhina, I.A. Devyanostoletniy sovremennyy dokumental'nyy teatr / I.A. Pruzhina. – Tekst : neposredstvennyy // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya. – 2017. – Tom 3 (69). – № 1. – S. 63–72.
13. Smirnova, L.N. Populyarnaya istoriya teatra / L.N. Smirnova, G.A. Gal'perina, G.V. Dyatleva. – Moskva : Veche, 2008. – 752 s. – ISBN 978-5-457-21718-8. – Tekst : neposredstvennyy.
14. Taskin, E. «Vekhi»: refleksiya na stsene. Istoriya dokumental'nogo teatra / E. Taskin. – Tekst : elektronnyy // Concerture : [sayt]. – Moskva. – 2017. – 31 maya. – URL: https://concepture.club/post/rubrika_2021/vehi-refleksija-nascene-istorija-dokumentalnogo-teatra?ysclid=ltbe31u5ii33925422 (data obrashcheniya: 11.03.2024).

Воронова Наталья Игоревна,

кандидат философских наук, доцент;

ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»,
доцент кафедры отечественной и всеобщей истории и социально-гуманитарных дисциплин

E-mail: voronova-ni@mail.ru

Россия, г. Коломна

Николаева Карина Олеговна,

ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»,
обучающийся по специальности 43.03.02 Туризм
(направление подготовки «Историко-культурный туризм»)

E-mail: voronova-ni@mail.ru

Россия, г. Коломна

ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В данной статье рассматриваются иммерсивные театральные практики, их генезис, специфика и перспективы развития в современной культуре. Анализируются и выявляются существенные признаки иммерсивного театрального пространства.

Ключевые слова: иммерсивность; художественные практики; иммерсивный театр; неклассическая эстетика; театральное пространство; художественный дискурс; современное искусство.

Natalia Voronova,

PhD in Philosophy;

Social and Humanitarian State University,

Associate Professor of the Department of National and Universal History and Social and Humanitarian Disciplines

E-mail: voronova-ni@mail.ru

Russia, Kolomna

IMMERSIVE THEATER IN MODERN CULTURE

Annotation. This article is devoted to the immersive theater, its genesis and history of development, its role in modern culture. The research work analyzes the main features and functions of immersive theater.

Keywords: immersion; immersive theater; non-classical aesthetics; theatrical space; artistic discourse; contemporary art.

Современные иммерсивные практики весьма разнородны, получают распространение в разных формах социокультурной деятельности: в индустрии туризма, досуга и развлечений, в сфере образования, в искусстве и др.

Феномен иммерсивных художественных практик популярен, востребован и широко распространен в современной культурной жизни, но пока весьма дискуссионен и недостаточно концептуализирован. Сложность возникает при определении сходств и отличий иммерсивных постановок от смежных художественных практик (перформансов, хэппенингов, интерактивных, инклюзивных, с технологиями дополненной реальности и др.) [2]. При этом далеко не все представления, позиционирующие себя в качестве иммерсивных, являются таковыми по существу. Принципиальным критерием иммерсивности является не только активное воздействие на зрителя, но его вовлечение, «погружение» и со-участие в происходящем. Причем со-участие не просто по заданному алгоритму или сценарию, а со-творческое участие [3, с. 65]. Пока правильнее говорить о распространении и применении иммерсивных приемов, элементов и технологий в индустрии досуга и развлечений, в художественных проектах, а также в инновационном театральном пространстве. Вряд ли пока можно говорить об уже сложившейся модели нового иммерсивного театра с ясными его очертаниями, границами, принципами и т. п.

Генезис иммерсивного театра в европейской культуре XX века во многом обусловлен неклассической драматургией и неклассической эстетикой в целом. В эстетике XX века произошла трансформация и перестройка художественных парадигм и принципов. Эволюция художественного мышления ввела в сферу эстетического вещи, пространства, явления, арт-объекты и художественные практики, чуждые классической эстетике и классическому театру. Иммерсивный театр развивается в сфере полихудожественного дискурса [4, с. 5–7]. Даже если к постановке берется классическое произведение, интерпретируется оно в духе постмодернистского дискурса, посредством семиотического подхода, контекстуального анализа, структуралистского и психоаналитического методов и многих других актуальных методологических подходов и приемов. Непременным атрибутом является принцип постмодернистского «диалогизма», «иронизма» и «игры» со смыслами. «Симуляции», «симулякры», «символизации» как нельзя лучше нашли свое воплощение в пространстве иммерсивного театра. Иммерсивный спектакль становится самодостаточным миром, живым и проживаемым его участниками. Этот онтологизм дополняется особым психологизмом – собственно иммерсивностью (погруженностью, вовлеченностью), посредством организации и интенсификации кинестетического и чувственно-эмоционального восприятия зрителя-участника в новом театральном пространстве. Принципом иммерсивного спектакля становится многовариантность действий и коммуникаций в театральном пространстве, где нивелируется принципиальное различие между зрителями и актерами, сценой и зрительным залом. Особая роль отводится интуиции, чувствованию и переживаниям. Логический и рациональный компоненты часто завуалированы. Для иммерсивных постановок характерно усиление «зрелищности», «занимательности», уход от эстетических канонов [6, с. 536]. Иммерсивное представление как бы не имеет начала и конца: зритель из реальной действительности «погружается» в столь же реально переживаемую и проживаемую театрализованную действительность, которая остается и воспринимается как часть его жизни, ярко прожитая, поэтому надолго сохраняющаяся в воспоминаниях, в опыте ощущений. Да и само театральное действие строится не линейно последовательно, а разворачивается в разных одновременно параллельных локациях, поэтому даже вторичное посещение такого спектакля будет отличаться от первоначального. В силу этого варианты и комбинации восприятия зрителей также оказываются многообразными. Чтобы достичь сколько-нибудь целостного восприятия и понимания всех сюжетных линий и событий, некоторые зрители становятся заядлыми посетителями одного и того же, но в то же время каждый раз разного спектакля. Целью вовлечения зрителя является не организация его познания, а существование его субъектности в театральном пространстве в экзистенциальном смысле, включая самостоятельный выбор и принятие решения. Иммерсивная среда создает видимость того, что трудно объяснимо разумом.

Театральные критики обычно выделяют несколько этапов развития иммерсивного театра. Иммерсивный театр начал развиваться в конце XIX – начале XX века, когда художники и театральные режиссеры начали экспериментировать с новыми формами представления, включая использование пространства вне сцены и взаимодействие с аудиторией.

В 1960–70 годах в различных странах мира, включая Францию, США и Великобританию, иммерсивный театр стал частью движения «театра участников», которое призывало к активному участию зрителей и разрушению традиционных границ между актерами и публикой.

Основная цель иммерсивного театра – вовлечь зрителя в происходящее действие и сделать его частью спектакля. С появлением различных фестивалей, выставок и специализированных площадок для иммерсивного театра, таких как *Sleep No More* в Нью-Йорке или *The House of Eternal Return* в Санта-Фе, это направление стало широко распространенным и популярным среди аудитории. Зрители могут перемещаться по пространству, взаимодействовать с актерами, принимать участие в различных заданиях и решать головоломки.

В 1970–80 годах во Франции иммерсивный театр начал развиваться как ответ на изменяющиеся социокультурные и художественные тенденции того времени. В этот период наблюдались различные эксперименты с формами театрального искусства, направленные на вовлечение зрителей в представления [5]. Некоторые известные французские театры того времени, такие как *Théâtre du Soleil* и *Théâtre de l'Odéon* в Париже, проводили эксперименты с новыми формами представления, которые включали элементы иммерсивности, в том числе участие зрителей. Также в это время во Франции начали появляться «театральные инсталляции» (*installations théâtrales*), которые предлагали зрителям новые пространства для взаимодействия с художественными объектами.

Эксперименты с новыми формами театрального искусства во Франции 1960–70 годов оказали значительное влияние на развитие иммерсивного театра в последующие десятилетия и помогли создать почву для более современных форм этого направления, которые мы видим сегодня. Одним из первых значительных иммерсивных театров во Франции был *La Machine* в Нантере, основанный в 2007 году. Этот театр предлагал зрителям уникальные иммерсивные театральные постановки, где они могли стать частью спектакля и влиять на его развитие.

С появлением новых технологий и цифровых средств выразительности иммерсивный театр во Франции стал все более разнообразным и инновационным. Открытие *Atelier des Lumières* в Париже в 2018 году стало важным моментом в развитии иммерсивного театра, предлагающего посетителям уникальные мультисенсорные выставки, широкое применение цифровых технологий.

Иммерсивный театр в России имеет свои корни в богатой театральной традиции страны. Зарождение иммерсивного театра можно проследить в различных экспериментах и творческих подходах, которые появлялись в разные периоды истории российского театра. Уже в начале XX века в России некоторые театральные деятели начали проводить эксперименты с использованием театрального пространства и взаимодействием со зрителями. Например, работы режиссера Всеволода Мейерхольда и актрисы Веры Комиссаржевской отражали стремление к новым формам и методам работы с аудиторией.

В период советского режима театры в России сталкивались с ограничениями цензуры и идеологическими рамками, однако некоторые из них продолжали проводить эксперименты с формами представления. Например, Театр на Таганке под руководством Юрия Любимова создавал спектакли, которые иногда включали элементы иммерсии.

После распада Советского Союза в 1991 году в России появляется больше свободы для творческого развития и экспериментов в сфере театра. Это время стало периодом возрождения интереса к новым формам театрального искусства, включая иммерсивный театр.

В настоящее время в России можно наблюдать растущий интерес к иммерсивному театру [1]. Некоторые российские художники, режиссеры и театры создают проекты, которые сочетают в себе элементы иммерсивных практик, мультимедийных технологий, интерактивное взаимодействие с аудиторией. Например, проект «Последний день Помпеи» в театре «Мастерская Петра Фоменко» представляет собой иммерсивный спектакль, в котором зрители погружаются в атмосферу древнего города Помпеи перед его уничтожением. Зрители перемещаются по различным зонам и взаимодействуют с персонажами, создавая уникальный театральный опыт. Проект «Музей наоборот» в театре «Царицыно» представляет собой иммерсивно-интерактивное представление, где зрители становятся частью выставки и могут взаимодействовать с актерами и объектами искусства. Посетители могут свободно перемещаться по пространству и выбирать свой собственный путь внутри «музея». Оригинальным образом сочетает в себе элементы иммерсии и квеста проект «Квест-театр» в Московском драматическом театре, где зрители должны решать загадки и задания, чтобы продвигаться по сюжету спектакля. Зрители активно участвуют в действии и влияют на развитие сюжета. Можно отметить и такие иммерсивные проекты, как: «Театральное путешествие» в театре «Современник», «Гример» в «Новом театре», «Иммерсивная опера» в Московской консерватории и др. Эти и многие другие примеры демонстрируют разнообразие иммерсивных проектов в современной российской театральной среде и показывают, как различные театры экспериментируют с формами и технологиями, привлекая зрителей к получению уникального опыта при погружении в инновационное театральное пространство.

Иммерсивный театр в России продолжает эволюционировать, привлекая как художников, так и зрителей к новым формам театрального выражения. Русский иммерсивный театр ориентирован на эмоциональную глубину, психологическую интенсивность и драматургическую силу.

Как правило, для иммерсивных спектаклей недостаточно одного помещения, задействуются разные пространства, так как важна многовариативность, определенная свобода выбора и действий зрителей. Поэтому такие спектакли могут проходить в больших усадьбах, на заброшенных фабриках и заводах, в ангарах, складских помещениях и др. Параллельно в разных помещениях разворачиваются действия, обнаружить или стать соучастником которых может сам зритель, в зависимости от своих действий и своего выбора. Отчасти реальное, отчасти созданное пространство оказывается одновременно узнаваемым и не типичным, дающим новые яркие ощущения. В некоторых иммерсивных спектаклях предполагается возможность по определенным атрибутам (элементам костюмов, маскам, знакам и т. п.) отличить актеров от гостей, в некоторых это сделать сложнее, на основе самостоятельных наблюдений, интуиции и т. п. Иммерсивные спектакли, как правило, продолжительны по

времени и не предполагают большого количества зрителей. Например, один из первых иммерсивных спектаклей режиссера Игоря Яцко «День Леопольда Блума. Извлечение корня времени» длился 24 часа.

Развитие иммерсивного театра порождает новые формы сотворчества в системе «режиссер-актер-зритель» и новый синтез искусств и цифровых технологий. Зритель не просто эмоционально вовлекается, а целиком, буквально физически погружается в ткань произведения, пространства и действия: тактильно, сенсорно, обонятельно, осязательно и т. п.

В иммерсивных театральные практиках часто используется мотив лабиринта и квест-технологии, когда перемещаясь по разным пространствам, зрители-участники должны разгадать какую-то тайну или решить проблему, как, например, в спектакле Филиппа Григорьяна «Шекспир. Лабиринт» или в спектакле, также с прохождением лабиринта, Федора Елютина «Твоя игра».

Ряд иммерсивных спектаклей отличается ярко выраженной коммуникативностью и психотерапевтическими задачами, чтобы участник мог лучше узнать, понять и принять себя, как, например, спектакль «Совместные переживания».

Еще одна разновидность иммерсивных театральные практик – это спектакли-променады.

Иммерсивный театр и организуемая им иммерсивная среда, вовлекающая зрителя в «творческий порыв» и заставляющая его пережить и ощутить столь богатую палитру чувств, мыслей и переживаний, могут сподвигнуть на дальнейший поиск духовных смыслов посредством творчества и на продолжение общения с искусством.

В иммерсивных постановках меняется роль актеров и режиссеров. Очень непростое и нелегкое бремя ложится на плечи актера в иммерсивном театре, ему приходится быть готовым буквально ко всему: к импровизации, к управлению зрителями-участниками, к каждому найти подход – наиболее рьяных и гиперактивных зрителей без давления сдержать в рамках основного сценария и приемлемых поведенческих форм, а особо робких, напротив, вовлечь в действие.

Осмелимся предположить, что полноценная и всеобъемлющая модель иммерсивного театра вряд ли получит широкое распространение, в том числе по причинам чрезвычайной сложности в подготовке, организации и проведении таких постановок, затрачиваемых ресурсов разных видов (финансовых, технологических, временных, средовых, трудовых и т. п.), как следствие дороговизны и малодоступности для массового зрителя, сами спектакли не рассчитаны на большое количество зрителей-участников. А вот в качестве приемов и технологий элементы иммерсивности обогатят и разнообразят художественные практики текущего столетия. Далеко не все художественные и непосредственно театральные практики, связанные со взаимодействием со зрителями, можно считать иммерсивными. Важным аспектом иммерсивного театра стало использование нестандартных пространств для проведения спектаклей. В последние десятилетия иммерсивный театр стал все более связанным с использованием современных технологий, таких как виртуальная реальность, интерактивные установки и аудиовизуальные эффекты, что позволяет создавать более увлекательные и впечатляющие произведения.

Многие театральные компании по всему миру продолжают экспериментировать с форматами и концепциями иммерсивного театра, внедряя новые идеи, технологии и методы работы с аудиторией. Новые произведения всё более ориентированы на создание уникального и персонализированного опыта для каждого зрителя. Иммерсивный театр продолжает развиваться и открывает новые горизонты для творчества.

Литература:

1. Андросова, М. Полное погружение в театр: секрет популярности иммерсивных спектаклей / М. Андросова. – Текст : электронный // Новостной портал МИР24 MIR24.TV : [сайт]. – Москва. – 2018. – 11 марта. – URL: <https://mir24.tv/news/16295300/polnoe-pogruzhenie-vteatr-sekret-opulyarnosti-immersivnyh-spektaklei> (дата обращения: 26.02.2024).

2. Бараниченко, Н.В. Трансформация перформативных практик в истории мирового театра / Н.В. Барниченко. – Текст : электронный // *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право.* – 2016. – № 24 (245). – С. 141–144. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatiya-performativnyh-praktik-v-istorii-mirovogo-teatra> (дата обращения: 10.03.2024).

3. Воронова Н.И. Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт) / Н.И. Воронова, А.А. Никифорова. – Текст : непосредственный // *Философия и культура.* – 2023. – № 5. – С. 60–73.

4. Воронова Н.И. Иммерсивные художественные среды / Н.И. Воронова, А.В. Кочкарева. – Текст : непосредственный // *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым.* – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 322 с. – С. 3–7.

5. Каранович, Д. Что такое «Иммерсивный театр» и почему ответа нет / Д. Каранович. – Текст : непосредственный // *Петербургский театральный журнал.* – 2018. – № 3 (93). – С. 100–106.

6. Никифорова, А.А. Художественный образ как система ценностей / А.А. Никифорова. – Текст : непосредственный // *Картина человека: философия, культурология, коммуникация : коллективная монография.* – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – С. 535–541.

References:

1. Androsova, M. Polnoe pogruzhenie v teatr: sekret populyarnosti immersivnykh spektakley / M. Androsova. – Tekst : elektronnyy // Novostnoy portal MIR24 MIR24.TV : [sayt]. – Moskva. – 2018. – 11 marta. – URL: <https://mir24.tv/news/16295300/polnoe-pogruzhenie-vteatr-sekret-opulyarnosti-immersivnykh-spektaklei> (data obrashcheniya: 26.02.2024).
2. Baranichenko, N.V. Transformatsiya perfomativnykh praktik v istorii mirovogo teatra / N.V. Barnichenko. – Tekst : elektronnyy // NOMOTHETIKA: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo. – 2016. – № 24 (245). – S. 141–144. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-performativnykh-praktik-v-istorii-mirovogo-teatra> (data obrashcheniya: 10.03.2024).
3. Voronova N.I. Immersivnye praktiki v sovremenном kul'turnom prostranstve (mirovoy i otechestvennyy opyt) / N.I. Voronova, A.A. Nikiforova. – Tekst : neposredstvennyy // Filosofiya i kul'tura. – 2023. – № 5. – S. 60–73.
4. Voronova N.I. Immersivnye khudozhestvennye sredy / N.I. Voronova, A.V. Kochkareva. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie : sbornik statey i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 322 s. – S. 3–7.
5. Karanovich, D. Chto takoe «Immersivnyy teatr» i pochemu otveta net / D. Karanovich. – Tekst : neposredstvennyy // Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal. – 2018. – № 3 (93). – S. 100–106.
6. Nikiforova, A.A. Khudozhestvennyy obraz kak sistema tsennostey / A.A. Nikiforova. – Tekst : neposredstvennyy // Kartina cheloveka: filosofiya, kul'turologiya, kommunikatsiya : kollektivnaya monografiya. – Sankt-Peterburg : RGPU im. A. I. Gertsena, 2016. – S. 535–541.

Галимова Науля Вагизовна,

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

ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ ГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, посвященные аспектам функциональности шрифтового (буквенного) дизайна. Графический буквенный символ неразрывно связан с духовной культурой того или иного цивилизационного периода. Поэтому изучение эстетических, функциональных, коммуникативных возможностей графического проектирования, в том числе и шрифтового, определяет актуальность темы данного исследования.

Ключевые слова: буквенный знак; шрифтовые символы; буквенный дизайн; графическая стилистика; искусство шрифта.

Nailya Galimova,

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

FONT AS A GRAPHIC DESIGN TOOL: FUNCTIONAL ASPECTS

Annotation. The article discusses issues related to aspects of the functionality of typeface (letter) design. A graphic letter symbol is inextricably linked with the spiritual culture of a particular civilizational period. Therefore, the study of the aesthetic, functional, and communicative capabilities of graphic design, including font design, determines the relevance of the topic of this research.

Keywords: letter sign; font symbols; letter design; graphic style; font art.

Шрифт, являясь одним из важнейших инструментов дизайнерского проектирования, несет в себе информацию, которая связана с культурной памятью и целым рядом «символических образов» пронизывающих «по вертикали всю историю человечества» [4]. Искусство шрифта – это особая область дизайнерского творчества, имеющая в своем распоряжении собственные изобразительные каноны и стилистику, демонстрирующие индивидуальные особенности графического языка. В современном шрифтовом дизайне гармонично соединяются эксперимент и традиция, синтезируются современные успехи электронных технологий и графическая выразительность буквенной символики.

Буквенный символ (знак) неразрывно связан с духовной культурой того или иного периода. Осмысление рубежей и художественно-эстетических аспектов этого культурного пространства необходимо для выявления теоретических оснований, существенных для изучения шрифтового творчества. Данным обосновывается

актуальность, которая также определяется возрастающей значимостью шрифтовой графики в визуальной системе коммуникаций.

Буквенные символы несут в себе визуальную эстетическую информацию, которая передает всю историю цивилизаций. Разумеется, в настоящее время античные виды каллиграфии не используются в новых графических информативных носителях, но древнеегипетская и древнегреческая культуры неизменно могут стать исходным мотивом для создания дизайнерами современных оригинальных произведений. Основной специфичной особенностью искусства буквенного дизайна является высокая коммуникативная функциональность, направленная на значительную аудиторию. Однако сам этот факт не определяет того, что функциональное значение буквенного знака это попросту визуальное изображение информации. Шрифтовой (буквенный) дизайн как специфическую область графического искусства необходимо рассматривать как независимую дисциплину, имеющую синтетический характер. Как отмечает Р. Брингхерст, графический буквенный дизайн «развивается как поле общности различных интересов» и остается тем, чем был всегда: «производством значимых, долговечных, абстрактных, видимых знаков» [1, с. 9, с. 230].

История мастеров и теоретиков отечественной графики знает немало исследовательских материалов, посвящённых искусству шрифта. Исследованию каллиграфического творчества посвящены работы М.В. Большакова, Ю.Я. Герчука, Г.В. Гречихо, В.В. Ефимова, В.К. Тоотса, А.Г. Шицгала, А. Капра.

Наиболее значительный вклад в рассматриваемую проблему внёс известный художник, мастер ксилографии и теоретик графического искусства В.А. Фаворский. Не отрицая художественной выразительности буквенного символа, Фаворский декларирует выразительность целостного слова, делая его единым графическим организмом. Рассматривая различные типы шрифтов, художник утверждает: «В шрифте, как и в архитектуре, возможно, искать новое, только развивая ту классическую основу, которая обуславливает строй шрифта» [цит. по: 6, с. 18].

Дизайнерское проектирование различных шрифтовых форм предполагает специфичную графическую стилистику, присущую именно этому виду творчества. Автор монографии «Шрифт» Б.В. Воронежский указывает, что «Искусство шрифта – это не какое-то самостоятельное искусство, но искусство применять шрифт в книге или в плакате, в промышленной графике или в рекламе». И овладение искусством шрифта – «лишь необходимая часть овладения искусством книги, плаката, рекламы, промышленной графики [2, с. 3]. Из вышесказанного следует, что обусловленный шрифт (буквенный символ) во всевозможных его начертаниях становился специфическим коммуникативным организмом, со своей конструкционностью, пластикой, целостностью – организмом, обладающим способностью вступать в интереснейшие общения с другими буквами, с орнаментом, с изображением.

Печатный буквенный символ как формальный стилообразующий объект графического искусства представляет собой синтетическую форму культурных открытий, которые стали условием зарождения новых исследовательских результатов. К исследованию дизайна буквенного знака как синтетической творческой деятельности, предназначенной для массового тиражирования, обращались крупные российские графики: С. Телингатер, С. Пожарский, С. Чехонин, Д. Митрохин, Л. Хижинский, Е. Адамов, М. Большаков, Е. Кузнецов, В. Медведев. В частности, по Медведеву, «функциональная система буквенной символики представляет собой синтез функций искусств и вместе с тем – технико-конструктивной деятельности» [5, с. 39].

Анализируя шрифтовые дизайнерские разработки С. Пожарского, Кузнецов отмечал, что «во всех графических композициях Пожарский отталкивается от своего излюбленного шрифта – развивает его, варьирует, гиперболизирует какие-то его черты, почти шаржирует его, подчас уводя далеко от прототипа. Иногда он почти теряет взаимосвязь и с первоначальной конструкцией буквы, превращая её в какой-то декоративный элемент» [3, с. 79].

Существующие в графическом дизайне специфические функциональные особенности позволяют удостовериться, что выразительность художественных средств буквенного символа – это категория не простая, а сформированная на синтезе художественных возможностей типографического искусства. Потому буквенный дизайн предполагает разные типографические средства, объединяющиеся в единую графическую композицию. Таким образом, мы видим, что графический дизайн предполагает использование художником большого количества всевозможных шрифтовых гарнитур по своей стилистике – от классических до новейших, плакатно-рекламных. По причине такого количества и разнообразия шрифтов, в дизайнерской работе, следовательно, возникает вопрос предпочтения использования того или иного шрифта. Обычно, шрифтовые гарнитуры разрабатываются с учётом планируемой сферы его применения: это книга или журнал, а также вид литературы: научная, художественная, детская, учебная. Порой шрифт, разработанный для узкокорпоративного использования, становится современной буквенной классикой. В частности, шрифтовая гарнитура Times некогда была разработана для текстовых наборов газеты The Times, а шрифты гарнитуры Frutiger создавались для визуального коммуникационного дизайна аэропорта. По сей день эти шрифты широко используются во всех областях графического дизайна.

Конструктивная специфика буквенного знака, его изобразительная форма часто привлекала к себе пристальное внимание исследователей. Исследователи буквенного дизайна нередко сравнивают начертание букв с архитектурной формой: проектными планами, фасадными и прочими особыми формами сооружений соответствующих времён. Сформировавшиеся много веков назад специфичные начертания буквенных символов содержат в своей основе обусловленные стилевые и этнические черты. Таким образом, многие категории определённых шрифтовых гарнитур демонстрируют культурную память эпохи, при которой были созданы.

Рассматриваемые представления о графическом буквенном дизайне внутренне разнохарактерны – они включают в себя изобразительную стилистику различных видов, например, гравюры. До настоящего времени исследователи отечественной ксилографии сравнительно мало обращали внимание на гравированные шрифты

обложек и титульных листов, инициалов и заголовков, книжных и издательских знаков и пр. Традиционный художественный анализ затрагивал в первую очередь изобразительную графику, как в станковых её формах, так и в книге. А между тем, ксилографические шрифты были не только характерной и важной областью искусства гравюры, органическим элементом сложных графических композиций; они заслуживают также и отдельного внимания как в высшей степени своеобразный и плодотворный этап в развитии российской шрифтовой культуры. Благодаря этому и были созданы не только интересные и выразительные шрифтовые работы, но и принципиально новые системы построения шрифта. Поэтому, добываясь цельности, дизайнер, создающий книгу, должен брать буквы одной группы в строгом соответствии с характером иллюстрации, с тем, как она организует пространство. Кроме этого, сами начертания буквенных знаков способны сами по себе вызывать различные ассоциативные представления, наглядно демонстрирующие связь визуального образа и эстетического восприятия.

Таким образом, анализ функциональных и стилистических особенностей буквенного знака (шрифта) показал, что шрифт в системе графического дизайна – активнейшее выразительное средство. Универсальные и специфичные доминанты шрифтового графического искусства всецело устремлены на интенсивную трансляцию информационных символов и внедрение новых ценностных идеалов в систему этнокультурных традиций. Языком художественного моделирования шрифтов осуществляются смысловые и образные формы социально-культурных практик, формируются новые художественные приемы визуальной организации информативных текстов.

Литература:

1. Брингхерст, Р. Основы стиля в типографике / Р. Брингхерст ; перевод с английского Г. Северской, А. Семенова, С. Пономаренко ; под ред. В. Ефимова. – Москва : Издатель Д. Аронов, 2006. – 434 с. – Текст : непосредственный.
2. Воронетский, Б.В. Шрифт / Б.В. Воронетский, Э.Д. Кузнецов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1967. – 108 с. – Текст : непосредственный.
3. Кузнецов, Е.Д. С.М. Пожарский / Е.Д. Кузнецов. – Москва : Советский художник, 1974. – 128 с. – Текст : непосредственный.
4. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с. – Текст : непосредственный.
5. Медведев, В.Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна : учебное пособие / В.Ю. Медведев. – 3-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : ПГУТД, 2009. – 110 с. – Текст : непосредственный.
6. Халаминский, Ю.А. Владимир Андреевич Фаворский / Ю.А. Халаминский.. – Москва : Искусство, 1964. – 292 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bringkherst, R. Osnovy stilya v tipografike / R. Bringkherst ; perevod s angliyskogo G. Severskoy, A. Semenova, S. Ponomarenko ; pod red. V. Efimova. – Moskva : Izdatel' D. Aronov, 2006. – 434 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Voronetskiy, B.V. Shrift / B.V. Voronetskiy, E.D. Kuznetsov. – Leningrad : Khudozhnik RSFSR, 1967. – 108 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Kuznetsov, E.D. S.M. Pozharskiy / E.D. Kuznetsov. – Moskva : Sovetskiy khudozhnik, 1974. – 128 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Lotman, Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya / Yu.M. Lotman. – Moskva : Yazyki russkoy kul'tury, 1996. – 464 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Medvedev, V.Yu. Sushchnost' dizayna: teoreticheskie osnovy dizayna : uchebnoe posobie / V.Yu. Medvedev. – 3-e izd., ispr. i dop. – Sankt-Peterburg : PGUTD, 2009. – 110 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Khalaminskiy, Yu.A. Vladimir Andreevich Favorskiy / Yu.A. Khalaminskiy.. – Moskva : Iskusstvo, 1964. – 292 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Глухова Ксения Андреевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по программе СПО ИОП 53.02.03 Инструментальное исполнительство
E-mail: kseniiaaglukhova22@gmail.com
Россия, г. Челябинск

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
специалист по работе с молодежью
Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Россия, г. Якутск

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

Аннотация. Данная работа посвящена особенностям традиционного костюма Уральского региона и их многообразию. В работе представлены описания сарафанных комплексов, парочек, мужских костюмов, особенности их кроя и состав видов данных видов костюмов.

Ключевые слова: традиционный костюм; фольклор; костюмный комплекс; уральская традиция.

Ksenia Glukhova,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Program 53.02.03 Instrumental Performance
E-mail: kseniaglukhova22@gmail.com
Russia, Chelyabinsk

Anastasia Rogovskaya,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Expert in Working with Young People
Russia, Chelyabinsk;
Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,
Master Student
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Russia, Yakutsk

ETHNOCULTURAL ASPECTS OF THE TRADITIONAL COSTUME OF THE URAL REGION

Annotation. This work is devoted to the peculiarities of the traditional costume of the Ural region and their diversity. The paper presents descriptions of sundress complexes, couples, men's suits, the features of their cut and the composition of the types of these types of suits.

Keywords: traditional costume; folklore; costume complex; Ural tradition.

На данный момент изучение фольклора является популярным направлением восстановления локальных культур. Изучение костюма позволяет обозначить социальный статус владельца, его доход и причастность к какой-либо социальной группе, а также возможность самовыражения и проявления.

Первые работы, посвященные изучению русского национального костюма, появились в России в середине XIX века. В начале XX века И. Билибин впервые поднял теоретические проблемы изучения костюма: его возникновения, отражения в нем процессов взаимодействия с другими культурами, параллели с современностью. Уральский костюм стал объектом исследования ученых еще в XIX веке. Одно из первых описаний костюма жителей Урала появляется в «Хозяйственном описании Пермской Губернии» в 1804 году: «на данный момент на Урале можно выделить несколько видов костюмов у женщин: косоклинный сарафан, круглый сарафан, парочка, казачья сарафанка и городская парочка (юбка с кофтой)».

Косоклинный сарафан приобрел свое название из-за особенностей кроя. Носили его девушки и женщины. Самый архаичный из всех комплексов, строится по типу прямого полотнища и добавления клиньев (треугольных вставок) по бокам. Бывали варианты вставления клиньев по бокам, спереди и сзади одновременно. Главное отличие сарафана – в «лягушке» (соединение лямок и самого сарафана). В данном случае она слитная. Повседневно носили с поликовой белой рубахой из льна, на праздники могли носить рубаху из более дорогих тканей – сатина, кумача. Праздничным сарафан мог быть за счет добавления галунов. Подвязывали тканым поясом.

Круглый сарафан – уникальный комплекс по своей универсальности. Из него можно сделать полтора комплексы с помощью дополнительных вещей. Носили как девушки, так и женщины. Отличается от косоклинного кроем «лягушки» – уже раздельной. Здесь крой состоит из двух прямых полотен ткани, они сшивались и собирались на мелкие складки на груди и спинке до 5 мм. Отличием является и использование фабричной ткани – Урал был богатым регионом, и жители могли себе позволить шить костюмы из шелка, сатина, кумача. Ткани дмотканые практически не использовали, шили из фабричных тканей. Также следует отметить, что на Урале любили делать черные отделки лямок и верха. Черный цвет в те времена быстро вымывался, носили его бережно. Все, что издалека видится черным, считали черным цветом. Девушки использовали хитрость – на сарафанах лямки обшивали шоколадными, коричневыми или темно-синими нитками.

Парочка состоит из юбки и рубашки на кокетке. Отличие парочки на Урале – в богатстве ее украшении оборками, рюшами и кружевом. Особенность костюма в том, что парочка всегда сшита из одного материала и цвета. Девушки обшивали пуговицы тканью, делали отделку – застрочки на груди, спине, рукавах. Ткани было много, и это позволяло импровизировать.

Казачья сарафанка – казачий комплекс, распространенный в Оренбурге. Создает ощущение полуплатья, из-за сшитой кокетки. Шилась из праздничной ткани – шелк, парча, тафта. Будничная могла быть сатиновой, хлопковой. Рукава шелковые, украшенные галунами. Могли быть кружевные съемные манжеты. У этого комплекса очень много украшений в плане вышивания кокетки – могли вышивать лесные мотивы обычной строчкой.

Мужские костюмы всегда состояли из рубашки и портов. Многообразие здесь состоит в вариантах носки вещей. Мужчины могли носить одни штаны каждый день, но при этом иметь много рубашек. Отличие было в

богатстве ткани, пиджаках, поясах, жилетках, шляпах, фартуках. Отдельно можно выделить казачий комплекс. Казачий костюм состоит из брюк с лампасами (сбоку вставка из ткани), ремня, сапог и рубашки. Сверху надевали теплый стеганный халат – армяк или зипун.

Таким образом, костюм выражает особенные черты культуры региона. У каждого комплекса есть свои необычные отличительные черты. Косоклинный сарафан является самым архаичным из всех комплексов Урала, выделяется пошивом слитной «лягушки». Круглый сарафан отличается своей универсальностью в носибельности комплекса (из него можно создать несколько костюмных комплексов), а также отдельной «лягушкой». Парочка отличается своей богатой отделкой – в связи с богатством региона и возможностью покупки дорогих кружев и тканей. Казачья сарафанка является уникальной по крою кокетки, а также по наличию вышивки и вставок в рукава галунов. Мужские костюмы отличаются посменностью рубашек и их богатой отделкой. Отдельно можно выделить казачий комплекс с отличительной чертой в брюках – лампасами, а также наличием зипуна. Уральский костюм является уникальным по своему многообразию комплексов и тканевой составляющей.

Литература:

1. Андреева, О.Н. Обрядовый комплекс как текст в аспекте семиотического анализа (на примерах Тамбовской области) / О.Н. Андреева. – Текст : электронный // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2013. – № 1. – С. 5–8. – URL: <https://rucont.ru/efd/507676> (дата обращения: 27.02.2024).

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

3. Крылов, К.А. Акциональный компонент в свадебном обряде оренбургских казаков Челябинской области : специальность 53.04.06 «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» : диссертация на соискание ученой степени магистра / Крылов Кирилл Анатольевич ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2020. – 108 с. – Текст : непосредственный.

4. Роговская, А.В. Свадебный обряд оренбургских казаков Новолинейного района на примере посёлка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области в рассказах носителей традиции. Современное состояние / А.В. Роговская, М.Д. Казанский. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 1 (30). – С. 78–87.

5. Хохлачева, М.В. Свадебная музыкально-этнографическая традиция северных районов саратовского Поволжья : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хохлачева Мария Вячеславовна ; Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2014. – 191 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Andreeva, O.N. Obryadovyy kompleks kak tekst v aspekte semioticheskogo analiza (na primerakh Tambovskoy oblasti) / O.N. Andreeva. – Tekst : elektronnyy // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. – 2013. – № 1. – S. 5–8. – URL: <https://rucont.ru/efd/507676> (data obrashcheniya: 27.02.2024).

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

3. Krylov, K.A. Aktsional'nyy komponent v svadebnom obryade orenburgskikh kazakov Chelyabinskoy oblasti : spetsial'nost' 53.04.06 «Muzykoznanie i muzykal'no-prikladnoe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni magistra / Krylov Kirill Anatol'evich ; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – Sankt-Peterburg, 2020. – 108 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Rogovskaya, A.V. Svadebnyy obryad orenburgskikh kazakov Novolineynogo rayona na primere poselka Arsinskiy Nagaybaskogo rayona Chelyabinskoy oblasti v rasskazakh nositeley traditsii. Sovremennoe sostoyanie / A.V. Rogovskaya, M.D. Kazanskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2021. – № 1 (30). – S. 78–87.

5. Khokhlacheva, M.V. Svadebnaya muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya severnykh rayonov saratovskogo Povolzh'ya : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Khokhlacheva Mariya Vyacheslavovna ; Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova. – Saratov, 2014. – 191 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Гордеева Марина Николаевна,
кандидат искусствоведения;
Правительство Российской Федерации,
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»,
главный библиограф
E-mail: amaterasu@inbox.ru
Россия, г. Москва

«КАРМЕН» НА СЦЕНЕ ОПЕРЫ С.И. ЗИМИНА

Аннотация. Опера С.И. Зимина в начале 20 века была одним из ведущих частных театров Москвы. Стремясь удивить зрителей, в 1907 году антрепренер впервые в России поставил оперу Ж. Бизе «Кармен» в первоначальной, авторской редакции. Для исполнения ведущих партий были приглашены известные исполнители, такие как В.Н. Петрова-Званцева, Д.Х. Южин, М.В. Бочаров и другие. В поисках декоратора С.И. Зимин объявил конкурс, в котором одержал победу молодой художник Ф.Ф. Федоровский. Впоследствии он стал одним из ведущих мастеров сцены в СССР.

Ключевые слова: опера С.И. Зимина; опера Ж. Бизе «Кармен»; русское театральное-декорационное искусство; Федор Федорович Федоровский.

Marina Gordeeva,
PhD in Art History;
The Government of the Russian Federation,
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture of Ilya Glazunov,
Chief Bibliographer,
E-mail: amaterasu@inbox.ru
Russia, Moscow

“CARMEN” ON THE STAGE OF THE OPERA BY S.I. ZIMIN

Annotation. At the beginning of the 20th century, S.I. Zimin's Opera was one of the leading private theaters in Moscow. In an effort to surprise the audience, in 1907, the entrepreneur staged for the first time in Russia the opera by J. Bizet «Carmen» in the original, author's edition. Famous performers such as V.N. Petrova-Zvantseva, D.H. Yuzhin, M.V. Bocharov and others were invited to perform the leading parts. In search of a decorator, S.I. Zimin announced a competition in which the young artist F.F. Fedorovsky won. Subsequently, he became one of the leading masters of the stage in the USSR.

Keywords: opera by S.I. Zimin; opera by J. Bizet «Carmen»; Russian theatrical and decorative art; Fyodor Fedorovich Fedorovsky.

Опера С.И. Зимина в начале 20 века была одним из ведущих частных театров Москвы. Она являлась детищем Сергея Ивановича Зимина, потомка русских купцов, который настолько беззаветно любил оперу, что посвятил ей всю свою жизнь. Театр, возглавляемый Зиминим, просуществовал в Москве с 1904 по 1917 год. В 1922 году Сергею Ивановичу на несколько лет удалось возродить театр.

Чтобы любимое дело процветало, антрепренер вкладывал в него все силы и средства. Он приглашал к сотрудничеству выдающихся артистов своего времени, устраивал и лично принимал участие в прослушиваниях молодых исполнителей, которые должны были влиться в труппу театра. Для новых певцов своего коллектива Зимин нанимал лучших московских преподавателей вокала, актерской игры, фехтования. Помимо этого он приглашал учителей по истории, литературе и искусству, чтобы они читали лекции как начинающим, так и уже опытным артистам. Сергей Иванович Зимин был уверен, что только образованный актер, который понимает, кого и как он изображает на сцене, способен поразить публику своим талантом. И антрепренер стремился «воспитать» таких исполнителей для своего театра, даже в тот период, когда денег катастрофически не хватало.

Большое внимание хозяин театра уделял оформлению спектаклей. Главным художником Оперы Зимина, на всем периоде ее существования, являлся Иван Афанасьевич Маторин. С этим человеком Сергей Иванович познакомился в 1903 году. Маторин, выходец из крестьянской семьи, имел лишь начальное образование. Многие современники отзывались о нем как о малограмотном человеке, чьи художественные навыки были лишь врожденной способностью. Но на тот момент Афанасий Иванович Маторин имел огромный опыт работы с Карлом Федоровичем Вальцем в Большом театре. Но не только Маторин оформлял спектакли Оперы Зимина. В разные годы антрепренер привлекал к сотрудничеству со своим театром таких известных художников, как Петр Кончаловский, Иван Билибин, Сергей Судейкин, Николай Рерих, Владимир Егоров, Аполлинарий Васнецов и др.

Опере С.И. Зимина приходилось конкурировать с императорскими театрами, и главной задачей Сергея Ивановича было поразить публику великолепным, виртуозным исполнением своих артистов, удивить слаженностью постановок и роскошностью их оформления. В каждом сезоне театр представлял зрителям несколько новинок. Одной из премьер сезона 1907–1908 годов стала опера Жоржа Бизе «Кармен».

Нужно отметить, что в России это произведение было хорошо известно, имело огромную популярность, и в начале 20 века «Кармен» играли практически на всех музыкальных сценах страны. Согласно театральной статистике конца 1910-х годов, именно эта опера Бизе была лидером по общему количеству поставленных в России. Зная такое положение дел, Зимин понимал, что удивить публику очередной «Кармен» практически невозможно. Чтобы заинтересовать зрителей, а лучше – поразить их, Сергей Иванович задумал воссоздать на сцене первоначальную, авторскую редакцию этой оперы, еще не известную в России.

«Кармен» была написана композитором Жоржем Бизе и либреттистами Анри Мельяком и Людовиком Галеви по заказу дирекции парижской Opera Comique в 1875 году. Авторы изначально придали произведению стилистические черты жанра французской комической оперы, отличительной особенностью которой являлись разговорные диалоги. Однако уже в ходе работы на сцене создателям музыкального спектакля стало понятно, что выбранный ими сюжет одноименной новеллы Просперо Мериме практически невозможно уложить в рамки комедии. Но постановка была готова.

После премьеры «Кармен» 3 марта 1875 года на сцене Opera Comique Париж разразился негодованием. Прежде всего благородной публике не понравились герои; многие сочли оскорбительным, что авторы вывели на сцену контрабандистов, цыган и солдат. Критиков возмутили показанные вольности и нравы, а саму Кармен все восприняли как аморальную особу. Среди откликов были и положительные, но их оказалось мало.

Спустя несколько месяцев дирекция Венской оперы решила поставить «Кармен» на своей сцене. Но при этом они захотели заменить диалоги на речитатив, ведь так было принято в классической итальянской опере. Переработку произведения осуществил композитор и друг Жоржа Бизе – Эрнест Гиро. В Вене этот спектакль был показан в том же 1875 году, и премьера имела огромный успех! Теперь «Кармен» на всех сценах мира шла преимущественно в редакции Эрнеста Гиро, и о другой версии оперы публика забыла.

Прежде чем представить москвичам первоначальную вариацию «Кармен» на сцене своего театра, С.И. Зимин и режиссер П.С. Оленин тщательным образом взвесили все «за» и «против». Они изучили партитуры обоих вариантов, и Сергей Иванович даже написал письмо директору Opera Comique – Альберу Карре, в котором спросил: «...действительно ли сам Бизе переделал в своей опере диалоги на речитатив?» [5, с. 26]. В свою очередь директор французского театра направил вопросы русского антрепренера Жаку Бизе, сыну композитора, а затем уже переслал его ответы обратно. Это письмо частично было опубликовано Зиминим в «Русской музыкальной газете» за 1908 год: «Вот два разъяснения, о которых просит г. Зимин: 1) диалог всегда произносился, как и теперь (в Комической опере), и как использовался он и на первых представлениях в присутствии моего отца. Он – подлинный и первоначальный; 2) диалог был написан стихами Мельяком и Галеви, а положен на музыку речитативом он был после смерти моего отца его другом Эрнестом Гиро. Сделано это было для того, чтобы уступить просьбам иностранцев, которые желали дать «Кармен» форму «большой оперы». Поэтому г. Зимин с точки зрения художественной совершенно прав, желая восстановить разговорную речь, так как именно в такой форме «Кармен» была создана моим отцом и его либреттистами, Мельяком и Галеви. Жак Бизе» [там же].

Безусловно первоначальная версия знаменитой оперы заинтересовала потенциальных зрителей. Зимин поручил режиссеру Оленину создать ее более яркой и интересной, чем всем известный вариант.

Петр Сергеевич после долгого периода подготовки приступил к репетициям. Работая над постановкой спектакля и включая в его музыкальную ткань разговорные диалоги, режиссер стремился придать опере убедительность и достоверность драмы. Неповторимая по ясности драматургия «Кармен» в сплаве с напряженными диалогами давала Оленину возможность использовать в режиссуре музыкальной постановки художественные поиски раннего МХТ.

Для оформления оперы Зимин хотел пригласить нового декоратора, способного показать на сцене страсти, разворачивающиеся в произведении Бизе.

В своем дневнике антрепренер записал: «Не видя подходящих художников, я решил широко в газетах объявить конкурс на декорации «Кармен». Составил жюри по конкурсу, пригласив: К.С. Станиславского, В.Д. Поленова и из наших – П.С. Оленина, И.О. Палицына. Познакомившись с К.С. здесь, я еще более полюбил и оценил его художественный вкус и яркий ум. Он всем существом вошел в разбор произведений, выставленных на конкурс. Делал схемы, удобно ли это для сцены, для мизансцен, соответствует ли духу произведения. Вообще, все разобрал детально... Единодушно все остановились на эскизах к декорациям и костюмам неведомого никому, кончающего Строгановское училище, юного Ф.Ф. Федоровского и его друга Сахарова. Все было свежо, стильно, по-юношески красочно. Они и получили первую премию» [2, с. 186].

Участие в этом конкурсе для Федора Федоровича Федоровского стало началом его творческого пути. В своих декорациях художник стремился создать обстановку быденной жизни Испании. В сочных и звучных по цвету набросках Федоровский использовал скорее камерную трактовку сюжета. Так, например, в эскизе «Площадь в Севилье» он изобразил небольшое освещенное солнцем городское пространство с несколькими трехэтажными домами, таверной с нависающей над ней балконом и узкой улочкой, поднимающейся к горам и к лазурному небу. Сверкающей на солнце белизной фасадов зданий и красной черепицей крыш, насыщенной зеленью деревьев и цветов на балконах, художник создал правдивую обстановку провинциального уголка Испании. При этом он украсил сюжет стаффажными фигурами, расставленными группами на площади. В соответствии со своим пониманием задач театрально-декорационного искусства, как яркого и зрелищного псевдоисторического изображения, этих персонажей Федоровский облачил в нарочито стилизованные костюмы. Таким образом у него получилось, что в реалистичной обстановке южного города действуют герои в стилизованных испанских нарядах. Увлечение художника декоративной зрелищностью зачастую шло в ущерб раскрытию образного содержания

произведения. Так, например, второй акт оперы «Таверна Лилис Пастья», несмотря на лилово-вишневые стены, написанные размашисто и декоративно, все же сохранила тот же жанровый дух, что и в первом акте, в то время как картина «В горах» отличалась явной стилизацией и упрощением. Яркие краски неба, плоские, изумрудного цвета камни и скалистые горы, поросшие мхом и агавой, не создавали романтически-таинственной атмосферы назревающего драматического конфликта, который вытекал из характера действия сцены оперы. Такой резкий переход из узнаваемого кабачка с его неровными арочными проемами и столбами к почти нереальному пейзажу отвлекал внимание зрителя от драматических моментов своей неожиданной экзотикой и бурным цветом.

В эмоциональном плане очень интересно решен четвертый акт оперы – «Площадь перед цирком». Симметричное, уравновешенное построение композиции сообщает сцене внешне спокойную атмосферу. На первом плане по сторонам от центра Федоровский изобразил массивные здания с высокими арочными проемами, обклеенные разноцветными афишами, сообщающими о проведении корриды. В глубине эскиза площадь замыкается высоким зданием цирка с большим полосатым навесом над входом. Суровая простота розового фасада цирка, освещенного солнцем, за стенами которого тореадоры в ожесточенной схватке с быком борются за жизнь, вполне уместна и понятна. Полосатые желто-черные полотнища, фланкирующие вход в цирк, способствуют созданию напряженной атмосферы трагического финала.

Тщательную работу проделал Федоровский и над итоговыми костюмами персонажей. В них поражает богатая выдумка художника, смелое сочетание декоративных цветовых пятен и остро найденные силуэты каждого отдельного героя. Хотя нередко именно эту яркость рецензенты ставили в укор спектаклю. По этому поводу критик М. Черный заметил: «Получилось впечатление, точно испанцы, фигурировавшие на сцене, нарочно разоделись по-праздничному, чтобы представить оперу «Кармен» у Зимины» [7, с. 67]. Федор Федоровский выполнил около сотни эскизов костюмов для данного спектакля. Внимательная и детальная разработка каждого рисунка имела особенное значение для создания постановки, потому что молодым художником неожиданно был найден колористический акцент образа спектакля в целом. И он оказался не на декорациях, являвшихся по сути живописным фоном для действующих лиц, а на их костюмах, и это было необычно.

Свои первые работы Ф.Ф. Федоровский выполнил при помощи и под контролем А.И. Маторина и С.И. Зимины.

Премьера «Кармен» состоялась в Опере С.И. Зимины 8 декабря 1907 года. Рабочие сцены по задумке режиссера «...перед началом спектакля воздух <...> наполняли ароматом апельсиновой воды, разбрызганной из пульверизатора с таким расчетом, чтобы при поднятии занавеса в зрительный зал «пахнуло» Испанией» [6, с. 155].

Главные партии в опере исполнили: Кармен – В.Н. Петрова-Званцева, Хосе – Д.Х. Южин, Эскамильо – М.В. Бочаров. У дирижерского пульта стоял Э.А. Купер. Подбор известных в то время оперных артистов должен был обеспечить успех и так весьма популярной «Кармен». Ну а художественное оформление, созданное молодым и талантливым Ф.Ф. Федоровским смотрелось смелым и красочным. Однако отзывы большинства критиков разочаровали антрепренера. Рецензент одной из театральных газет отмечал после премьеры: «...Наши оперные артисты не умеют разговаривать. Последнему надо учиться» [1, с. 83]. В своей работе, посвященной Опере С.И. Зимины, исследователь В. Боровский отметил: «...Серьезным препятствием служило также отсутствие у русской публики привычки воспринимать “разговоры в опере”» [там же, с. 83–84]. Выдающийся музыкальный критик и фольклорист Ю. Энгель писал: «...Вряд ли привьется у нас опера Бизе в таком виде... Приходишь к выводу, который кажется парадоксом: реализм «Кармен» от реализма «разговора» только проигрывает» [8, с. 2]. Более того, в ряде газетных рецензий отмечалось, что Петрова-Званцева для создания образа Кармен использовала грубые эффекты. Так журналист Н. Кашкин писал, что: «...артистка все более и более прибегает к выкрикам... В итоге много темперамента, но тип г-жа Петрова дает грубый, в ее игре не чувствуется той пленительности, женственности, которыми должна обладать Кармен» [4, с. 5].

Еще один момент в постановке оперы Бизе выделили московские критики – это стремление Оленина проявить себя как режиссера, соединившего в одном спектакле музыкальное и драматическое решение повествования. Большой интерес для него представляла постановка массовых сцен. Вот что писал по этому поводу, в своей рецензии Ю. Энгель: «...Обстановка, в которой развивается действие «Кармен», представлена здесь живо, ярко. В толпе испанцев, собирающихся близ кордегардии, у фабрики, на рынке, при входе в цирк чуть ли не каждая физиономия индивидуализирована; эта общая тенденция бросается в глаза даже там, где осуществление ее мало удастся определенным исполнителям. Когда этой массе приходится петь, она не выстраивается в шеренгу, но превращаясь из толпы в хор» [8, с. 2]. В укор режиссеру ставили тот факт, что «из довольно стройной архитектоники спектакля вдруг неожиданно выпирала бытовая деталь, незначительная подробность или просто жанровая сценка, не имеющая прямого отношения к основному действию» [1, с. 83]. Нужно отметить, что Оленин довольно чутко отнесся к критике и внес несколько «правок» в ход спектакля, убрав некоторые сцены, «мешавшие» зрителям воспринимать сюжет оперы в целом.

Однако в новой постановке отмечалась и положительная сторона – «поднятие каждого отдельного члена ансамбля до значения самостоятельного фактора художественного впечатления» [там же, с. 84]. В целом же опера была благосклонно принята публикой.

«Кармен» на сцене Зимины серьезно отличалась от постановок других театров именно своей двойственной природой, в которой соединилась ткань музыкального и драматического действий. И если поначалу это воспринималось публикой и критикой не совсем органично, то с течением времени спектакль сложился. Это произошло благодаря продуманному редактированию и дополнениям, которые внесли режиссер и антрепренер. Опера «Кармен» в своей самой первой, авторской редакции Жоржа Бизе, оказалась своеобразной ступенью

развития частного театра С.И. Зимина и с постоянным успехом шла в Москве следующие 10 лет, до самого его закрытия в 1917 году.

Литература:

1. Боровский, В.Е. Московская опера С.И. Зимина / В.Е. Боровский ; предисл. П.А. Маркова, проф. засл. деят. искусств РСФСР. – Москва : Советский композитор, 1977. – 175 с. – Текст : непосредственный.
2. Войтковский, С.Б. Сергей Иванович Зимин – антрепренер / С.Б. Войтковский. – Москва : ЛТИС, 2004. – 427 с. – Текст : непосредственный.
3. История оперы Зимина. 1903–1917 / подгот. текста Ирина Гамуло, Нина Сочинская, Владимир Пронин. – Москва : Поколение, 2005. – 322, [5] с. – Текст : непосредственный.
4. Кашкин, Н. «Кармен» / Н. Кашкин. – Текст : непосредственный // Раннее утро. – 1907. – 14 дек. – С. 5.
5. К истории оп. «Кармен» / – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 1, 6 янв. – С. 26.
6. Макаров, В.Д. В Опере С.И. Зимина (из истории оперной режиссуры) / В.Д. Макаров. – Текст : непосредственный // Музыкальное наследие : сборники по истории музыкальной культуры СССР / редакционная коллегия: М.П. Алексеев и др. В 4 томах. Том 4. – Москва : Музгиз, 1976. – С. 138–156.
7. Черный, М. Кармен в Новом театре / М. Черный. – Текст : непосредственный // Русский артист. – 1907. – № 11. – С. 67.
8. Энгель, Ю. «Кармен» / Ю. Энгель – Текст : непосредственный // Русские ведомости. – 1907. – 19 дек. – С. 2.

References:

1. Borovskiy, V.E. Moskovskaya opera S.I. Zimina / V.E. Borovskiy ; predisl. P.A. Markova, prof. zasl. deyat. iskusstv RSFSR. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1977. – 175 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Voytkovskiy, S.B. Sergey Ivanovich Zimin – antreprenier / S.B. Voytkovskiy. – Moskva : LTIS, 2004. – 427 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Istoriya opery Zimina. 1903–1917 / podgot. teksta Irina Gamulo, Nina Sochinskaya, Vladimir Pronin. – Moskva : Pokolenie, 2005. – 322, [5] s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Kashkin, N. «Karmen» / N. Kashkin. – Tekst : neposredstvennyy // Rannee utro. – 1907. – 14 dek. – S. 5.
5. K istorii op. «Karmen» / – Tekst : neposredstvennyy // Russkaya muzykal'naya gazeta. – 1908. – № 1, 6 yanv. – S. 26.
6. Makarov, V.D. V Opere S.I. Zimina (iz istorii opernoy rezhissury) / V.D. Makarov. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe nasledstvo : sborniki po istorii muzykal'noy kul'tury SSSR / redaktsionnaya kollegiya: M.P. Alekseev i dr. V 4 tomakh. Tom 4. – Moskva : Muzgiz, 1976. – S. 138–156.
7. Chernyy, M. Karmen v Novom teatre / M. Chernyy. – Tekst : neposredstvennyy // Russkiy artist. – 1907. – № 11. – S. 67.
8. Engel', Yu. «Karmen» / Yu. Engel' – Tekst : neposredstvennyy // Russkie vedomosti. – 1907. – 19 dek. – S. 2.

Дегтярева Олимпиада Михайловна,

ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств им. А.Г. Рубинштейна»,
доцент кафедры теории музыки, музыковед
E-mail: filistimlianka@mail.ru
Республика Молдова, г. Тирасполь

А.Г. РУБИНШТЕЙН «АЛЬБОМ ПЕТЕРГОФА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО: ПРОБЛЕМА ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается одно из самых значительных произведений А.Г. Рубинштейна – «Альбом Петергофа» для фортепиано, ор. 75. Ракурсом исследования стали: изучение драматургических закономерностей, особенностей трактовки жанра и композиции, проблема циклообразования. Обзорно представлен исторический аспект становления фортепианного цикла в творчестве русского композитора в контексте взаимодействия жанра, стиля и широкого спектра содержательных уровней.

Ключевые слова: цикл; жанр; лейттематизм; симфонизация; композиция.

Olympiada Degtyareva,

Pridnestrovian State Rubinstein Institute of Arts,
Associate Professor of the Music Theory Department, Musicologist
E-mail: filistimlianka@mail.ru
Republic of Moldova, Tiraspol

A. RUBINSTEIN “ALBUM OF PETERHOF” FOR PIANO: PROBLEM OF CYCLIZATION

Annotation. The article is concerned with one of the most considerable masterpieces of A. Rubinstein – “Album of Peterhof” for piano, op. 75. It provides insight into the problem of cyclization, dramaturgical regularity studies and peculiarities of the genre and composition interpretation. In short is presented the historical aspect of the piano cycle formation in the creative work of Russian composer within the context interaction of genre, style and broad range of substantial levels.

Keywords: cycle; genre; leittematism; symphonization; composition.

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) – одна из центральных фигур русской музыкальной культуры второй половины XIX века. Его весомость и влияние были обусловлены широким диапазоном таланта и многогранной деятельностью – гениального пианиста, дирижера, педагога, просветителя, организатора профессионального музыкального образования в России, плодовитого композитора – автора прекрасных произведений, не утративших эстетической ценности по сей день.

Значение А. Рубинштейна для отечественной музыкальной культуры огромно. Он разработал концепцию музыкального образования в России, стоял, наряду с М.А. Балакиревым, у истоков отечественной фортепианной и композиторской педагогики. Более того, создал свою действенную систему музыкального просвещения. Его «геркулесовы подвиги» – Исторические концерты и Лекции по истории фортепианной литературы – до сих пор не имеют аналогов. Педагогические принципы А. Рубинштейна явились той благодатной почвой, на которой расцвела, приобрела мировое признание и во многом продолжает развиваться сегодня русская пианистическая школа.

Наследие А. Рубинштейна-композитора исчисляется сотнями опусов: 200 романсов, 200 пьес для фортепиано, 13 опер, 5 духовных опер, балет, 6 симфоний, сюита, 4 увертюры, 3 программных оркестровых картины, 12 инструментальных концертов с оркестром и мн. др. Во всем, что совершал и создавал А. Рубинштейн, присутствовала воля виртуоза, т.е. некое *«таранное начало*, позволяющее захватывать “новые земли”, проникать в будущие времена» [1, с. 159].

Сегодня не вызывает сомнений то, что вторую – «профессиональную» – эпоху российской музыкальной истории открыл именно Антон Рубинштейн. Впервые в России он написал первую русскую Симфонию F-dur (1850), первый русский фортепианный Концерт e-moll (1850), Октет с солирующим фортепиано (1849), первые русские камерно-ансамблевые сонаты (для скрипки и фортепиано 1851, для виолончели и фортепиано, 1852), первый русский цикл фортепианных этюдов (1850) и многое другое в разных жанрах и формах. Эти произведения в исторической ретроспективе оказываются важнейшим этапом на пути к камерным и симфоническим сочинениям П. Чайковского, А. Бородина, С. Танеева, С. Рахманинова.

Однако историческая справедливость во многом обошла А. Рубинштейна стороной: композиторское наследие музыканта так и не получило заслуженного признания и ныне почти забыто; прогрессивные и новаторские для своего времени просветительские и педагогические идеи, выдвинутые великим музыкантом, остаются до конца не изученными.

Противостоянием забвению А.Г. Рубинштейна и его бессмертного наследия может стать возрождение интереса современной научной мысли к изучению всех граней творчества русского гения. Сегодня любой проблемный аспект, связанный с А. Рубинштейном, можно соотнести с огромным кругом музыкальных явлений прошлого и настоящего, что предполагает чрезвычайно широкий контекст рассмотрений. Одно из них – сочетание общеисторических и стилевых тенденций XVIII–XIX веков с проявлением творческой индивидуальности А. Рубинштейна. Подобный ракурс исследования вовлекает в свою орбиту достаточно широкий круг проблем, как исторического направления, так и ограниченного рамками специальной музыковедческой тематики, как то: трактовка жанра и формы, гармонии и стиля, основ мелодики и пр.

В данной статье рассматривается одно из самых интересных произведений А. Рубинштейна – «Альбом Петергофа» для фортепиано, op. 75; ракурсом исследования стала проблема циклообразования.

Фортепианная музыка А. Рубинштейна может быть отнесена к крупнейшим явлениям музыкального искусства. Выдающийся пианист своего времени, А. Рубинштейн стал первым композитором России, в творчестве которого сочинения для фортепиано заняли ведущее место среди других жанров, и воплотили не менее значимые художественные идеи, чем его же симфонии, оперы или камерные ансамбли. Итогом творческого процесса композитора пианиста становится создание на русской почве всех основных западноевропейских фортепианных жанров – миниатюр, циклов, сонат, концертов.

Самой обширной областью фортепианного творчества А. Рубинштейна являются его многочисленные собрания миниатюр – альбомы, сборники, сюиты, циклы (программные и непрограммные, одножанровые и полижанровые). Эта традиция, воспроизводящая в музыке главный эстетический принцип искусства (многообразие в единстве и единство в многообразии), восходит к старинным танцевальным сюитам, ХТК и собраниям небольших пьес (инвенции) И.С. Баха, багателям и контрдансам Л. Бетховена, циклам фортепианных прелюдий, мазурок, ноктюрнов, вальсов и других жанров Ф. Шопена и пр. В эпоху позднего романтизма тенденция к объединению пьес малой формы в различные композиционные серии получила активное распространение и оказалась устойчивой в последующие столетия. Различные образы, неповторимость каждого мгновения, их множественность – так преломлялось романтиками богатство жизненных проявлений.

До А. Рубинштейна в русской фортепианной литературе циклические образования были лишь эпизодом, это: «24 прелюдии и фуги» Л.С. Гурилева (1810) и цикл «20 этюдов и прелюдий» М. Шимановской (1820). Именно

благодаря Рубинштейну фортепианная миниатюра и фортепианный цикл заняли достойное место в иерархии жанров русской музыки XIX века.

Из 200 фортепианных сочинений русского музыканта – около 180 пьес малой формы представлено в различного рода сборниках (от самых первых, написанных в 1840-е годы, например, «Четыре польки», до последних, 1894 года – «Воспоминания о Дрездене»). Во многих из них композитор выходит за пределы жанровых стереотипов, трансформируя и сближая в каждой композиции различные драматургические и формообразующие модели.

Эта тенденция к обновлению стиля особенно ярко проявилась у А. Рубинштейна во второй половине XIX века. 1860-е годы совпали с пиком расцвета творческой зрелости композитора, автора таких шедевров, как Концерт для фортепиано с оркестром d-moll op. 70, три фортепианные сонаты, фортепианные циклы – Шесть этюдов op. 23, Шесть прелюдий op. 24, Шесть фуг с прелюдиями op. 53 и многое другое. Кроме того, первые три симфонии композитора, созданные и исполненные в начале 1850-х годов в Петербурге, были встречены современниками с огромным интересом; творческой удачей композитора названы и оперы «Дети степей», «Фераморс», вокальный цикл «Персидские песни».

Уже до 1866 года композитором было создано более 20 собраний фортепианных миниатюр. Принципы объединения пьес в них весьма различны. Иногда – это общность жанра (Три серенады op. 22); иногда – общность стиля и жанра (Сюита op. 38, в которую вошли Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта и др.); в некоторых сериях А. Рубинштейн обращается к воплощению психологических состояний («Внутренние голоса» op. 8, Шесть пьес op. 51 – «Меланхолия», «Игривость», «Грезы», «Каприз», «Страсть» и др.) или созданию альбома портретов («Каменный остров» op. 10). Спустя годы композитор пишет программные циклы-сюиты, в которых связующим началом служит идея карнавала или музыкального путешествия в разные эпохи. Например, в Фантазии «Бал» op. 14 и цикле-сюите «Костюмированный бал» op. 103 господствует поэзия карнавала. В обоих опусах преобладает изобразительное начало – стихия танца, но наряду с этим А. Рубинштейн вводит музыкальные зарисовки парных портретов, связанных с различными эпохами: «Маркиз и Маркиза (XVIII век)», «Боярин и Боярыня (XVI век)» и т. д. К подобным циклическим прочтениям можно отнести «Сборник национальных танцев» для фортепиано op. 82 (1868). Показателен сам состав сборника: Русская и Трепак, Лезгинка, Мазурка, Чардаш, Тарантелла, Вальс, Полька. Во многих собраниях фортепианных пьес А. Рубинштейн расширяет и дополняет привычный ряд западноевропейских жанров – русскими (по названию или интонационно-тематическому содержанию), например: русская песня («Три характерных мелодии» op. 9), романс («Петербургские вечера» op. 44, «Альбом Петергофа» op. 75); трепак («Сборник национальных танцев» op. 82); думка («Смесь» op. 93); русская народная песня (Две фантазии на русские народные песни op. 2 – «Вниз по матушке по Волге», «Лучинушка»).

Среди всех разновидностей фортепианных серий А. Рубинштейна выделяются те, в которых обнаруживаются яркие и оригинальные решения творческих задач, связанных с вопросами циклообразования. В их числе – «Альбом Петергофа» («Петергофский альбом», «Альбом «Петергоф»»), созданный в 1866 году, (далее – «Петергоф»).

Данный фортепианный сборник демонстрирует новое прочтение цикла миниатюр автором. Путь, проделанный им от первых Четырех полек (1843) к «Петергофу», очень показателен для понимания эволюции стиля композитора.

Анализ цикла «Петергоф» дает возможность выявить механизм обновления всей композиции и подчинения средств выразительности идейно-образной стороне сочинения.

Ключом к пониманию главной идеи является заглавие цикла. Как известно, с Петергофом были связаны юность композитора (1848–1853), его первые значительные опусы (оперы «Куликовская битва», «Фомка-дурачок», две симфонии, вокальные и фортепианные миниатюры и пр.); признание в России его мастерства пианиста, педагога, значимости просветительской деятельности.

В цикле город Петергоф становится символом подарка судьбы и воспоминаний о юности, надеждах, любви, друзьях. Идея Петергофа представлена лейттемой в первой части цикла под названием «Сувенир» (фр. *souvenir* – подарок на память). Мелодия лейттемы состоит из трех элементов, которые воспроизводят обобщенную формулу романсовой лирики: сочетания поступенного движения с опеваниями, задержаниями, опорой на сексту, кварту, квинту и равномерный ритмический рисунок (пример 1):

1 элемент 2 элемент 3 элемент

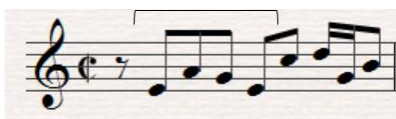


Пример 1 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 1-я часть «Сувенир», такты 1–4

«Сувенир» изложен в белоклавишной тональности C-dur (единственной во всем цикле), которая сразу вводит в мир светлых воспоминаний, радостного ощущения бытия.

Все элементы лейттемы буквально пронизывают тематизм каждой части, наполняя собой разные регистры, фактуру, общие формы движения. В зависимости от жанровой доминанты и эмоционально-образного содержания, ладотональной окраски номеров, каждый элемент становится участником формирования новой темы-образа и ее развития (примеры 2–10):

2 элемент (т.2)



, а также такты 3, 5, 21, 22, 32.

Пример 2 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 2-я часть «Утренняя серенада», такт 2

1 элемент (т.т.2-3)



, а также такты 11–12, 66–68 (в разных голосах фактуры).

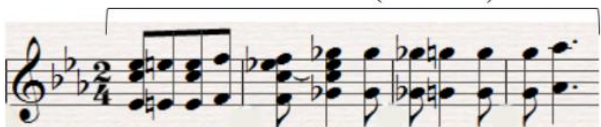
3 элемент (т.4)



также такты 9-11, 68, 73, 75.

Пример 3 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 3-я часть «Траурный марш», такты 2–3

1 элемент (т.т. 42-45)



, а также такты 74–77.

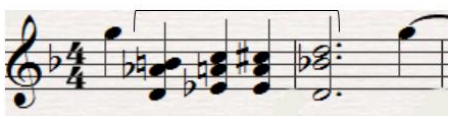
3 элемент (вариант т.т.14-15)



, а также такты 17, 21, 25, 36, 48, 50, 52, 54, 58, 69 и др.

Пример 4 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 4-я часть «Экспромт», такты 42–45, 14–15

1 элемент (т.т. 54-55)



, а также такты 56–57, 70–73.

Пример 5 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 5-я часть «Мечты», такты 54–55



1 элемент (т.т. 13-16)

, а также такты 21–22 (средний голос), 37–38 (нижний голос), 41, 46–47.

Пример 6 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 6-я часть «Русское каприччио», такты 13–16

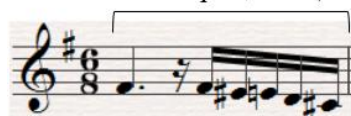
1 элемент (т.т. 8-10)



, а также такты 21–24, 106–108, 119–123.

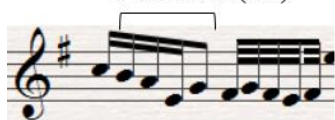
Пример 7 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 7-я часть «Размышление», такты 8–10

1 элемент в обращении (т. 25)



, а также такты 27, 29, 90, 92.

2 элемент (т.8)



Пример 8 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 8-я часть «Ноктюрн», такты 25, 8

1 элемент (т.5)



, а также такты 7, 9, 11, 15, 17, 19, 31–33, 37, 39, 40, 41, 45, 46–47, 57–61 (в разных голосах).

Пример 9 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 11-я часть «Романс», такт 5

1 элемент (т.т. 17-18)



, а также такты 19, 20–21, 55, 59, 76, 93–95, 109–111, 161–163, 193–198 и др.

Пример 10 – А. Рубинштейн. «Альбом Петергофа»: 12-я часть «Скерцо», такты 17–18

Так, принцип лейттематизма стал одним из главных приемов сквозного развития, сообщившим единство и цельность всему циклу. Из всей суммы средств, выполняющих драматургические функции, следует выделить интонационное сходство между всеми темами частей «Петергофа».

Мелодику А. Рубинштейна характеризует песенная широта и лирическая экспрессия, интенсивное, напряженное, динамически устремленное развитие. Это обусловлено, прежде всего, господством лирической сферы, представленной в «Петергофе» в самых различных аспектах: от светлой мечтательности, размышлений (№№ 1, 2, 5, 7, 8), через скорбный монолог-исповедь (№№ 3, 5, 7) к ощущению радости бытия и уверенности в своих силах (№№ 6, 12). Лирика становится и выразителем главной идеи, и объединяющим началом «Петергофа». Мелодический абрис опуса вырастает из глубинного претворения стиля городской песни, романса и русской народной кантилены. Можно выделить несколько типичных для А. Рубинштейна приемов мелодического становления:

- простота начальных мотивов в сочетании с их эмоциональной насыщенностью в процессе становления (исходные мотивы в относительно узком диапазоне с последующим гаммообразным или волнообразным развитием) – часть 1 – такты 1, 3; часть 3 – такт 1; часть 6 – такты 1–2;

- волнообразный принцип построения – часть 1 – 2-й элемент лейттемы; часть 2 – такты 2, 3, 5; часть 4 – такты 1–8; часть 5 – такты 1–8; часть 7 – такты 1–4;

- приемы опевания (или опевание с задержанием) – часть 1 – такты 1–4; часть 3 – такт 2, часть 4 – такты 15, 17, 19; часть 8 – такты 2, 4, 6; часть 10 – такты 1, 5, 7;

- принцип «движения с противодействием» (В. Цуккерман) – проявляется в виде противопоставления восходящих и нисходящих интонаций, или нисходящих секвенций с восходящим движением внутри звена – часть 9 – такты 1–2; часть 12 – такты 1–8;

- гаммообразность как основа кантиленности – часть 1 – такты 1, 3, 5, 7, 10, 12; часть 4 – такты 1, 3, 8, 10; часть 5 – такты 58–59, 62–63, 66–67; часть 8 – такты 1–2, 3, 5, 9; часть 10 – такты 17–20;

- опора на звуки аккорда (трезвучия, септаккорда) – часть 2 – такты 1, 3–8; часть 3 – такты 1, 5, 17, 25; часть 5 – такты 38–39, 45–50; часть 7 – такты 1, 3, 5–9; часть 8 – такты 7, 15; часть 9 – такты 1–10;

– интонационная остинатность, т.е. многократное повторение одного звука – часть 2 – такты 5–10, 13, 15, 16–18; часть 3 – такты 1–2; часть 4 – такты 1–48; часть 5 – такты 5–8, 18–20; часть 7 – такты 17–26; часть 8 – такты 18, 22, 43–46; часть 11 – такты 23–27; часть 12 – такты 77–78, 85–92.

Взаимодействуя друг с другом в разных сочетаниях, все эти элементы составили, с одной стороны, яркий тематический остов каждой части, с другой – единую интонационную платформу «Петергофа».

Целостность концепции решается не только посредством лейттематизма и интонационных связей, но и через особую трактовку всей композиции и тональной логики. Цикл состоит из 12 частей, из которых 1, 2, 5, 7 части – имеют программные заголовки, остальные (3, 4, 8–12) ограничены обозначением жанра:

№ 1 «Сувенир» – *Moderato* – C-dur;

№ 2 «Утренняя серенада» – *Moderato con moto* – Es-dur;

№ 3 «Траурный марш» – *Andante con moto* – g-moll–G-dur;

№ 4 «Экспромт» – *Allegro non troppo* – Es-dur;

№ 5 «Грезы» – *Moderato con moto con tempo rubato* – d-moll;

№ 6 «Русское каприччио» – *Allegretto scherzando* – F-dur;

№ 7 «Размышление» – *Con moto* – fis-moll–Fis-dur;

№ 8 «Ноктюрн» – *Moderato assai* – G-dur;

№ 9 «Прелюдия» – *Allegro con fuoco* – d-moll–D-dur;

№ 10 «Мазурка» – *Allegro non troppo* – d-moll–G-dur;

№ 11 «Романс» – *Andante* – B-dur;

№ 12 «Скерцо» – *Vivace assai* – F-dur.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что А. Рубинштейн впервые обратился к программной гибридно-полижанровой разновидности цикла. Всю композицию можно условно разделить на две равные части (по 6 номеров в каждой), обрамленных своим вступлением и заключением. Условная первая часть цикла открывается «Сувениром» в C-dur и заканчивается бравурным финалом – «Русским каприччио» в F-dur, построенным на теме русской плясовой; условная вторая часть начинается с седьмого номера – «Размышление» в fis-moll–Fis-dur и заканчивается ярким, виртуозным «Скерцо» в F-dur. Оба финальных номера объединены между собой тональностью F-dur, быстрым темпом (*Allegretto scherzando* в первом случае и *Vivace assai* – во втором), динамической мощью, сложной пассажной техникой и широко представленной лейттемой «Петергофа» (ее первым элементом). Возникает большая тональная арка, C-dur–F-dur, в которой C-dur выполняет функцию доминанты, получившей разрешение на расстоянии в свою тонику – F-dur, дважды – в шестом и двенадцатом номере. Обе части объединены и общностью жанрового решения: Русское каприччио выдержано в стиле русской плясовой (трепак), Скерцо включает все основные ритмоформулы жанра. Таким образом, обе кульминации выполняют функцию главного смыслового стержня произведения, утверждая идею оптимизма и радости.

В данной циклической композиции автором заложена еще одна структурная модель – четырехчастная, т.е. каждые три очередных номера А. Рубинштейн посвящает одной из своих знакомых, это: Генриетта Канн, Елена Нелидова (Анненкова), Джозефина фон Вертгеймштейн и Александра Протопопова.

Ни в одной триаде номеров не обнаруживается тех особых оригинальных средств выразительности, тонального и тематического единства, которые могли бы стать характеристикой конкретного женского образа. Все они связаны между собой только лейттемой «Петергофа» и интонационным сходством музыкального материала. Тем не менее, посвящение четырем женским образам в «Петергофе» так или иначе раздвигает и углубляет рамки заданной программы, содержания и способствует целостности композиции всего цикла.

К дополнительным факторам драматургии единства можно отнести:

– господство умеренных темпов в восьми частях цикла (№№ 1–3, 5–8, 11);

– преобладание мажорного лада в семи частях из двенадцати (№№ 1, 2, 4, 6, 8, 11, 12);

– три части цикла имеют разноладовые начало и окончание с движением из минора в одноименный мажор (№№ 3, 7, 10).

В целом, подход композитора к данному циклу определяется стремлением не иллюстрировать достоверные образы или некое конкретное действие, а передать основную идею в музыкальном развитии – самостоятельном и обобщенном воплощении его собственных переживаний – то мимолетных и ускользающих мгновений душевного трепета, восторга, то глубоких размышлений. Все драматургическое и композиционное действие «Петергофа» основано на объединении контрастных музыкальных сфер, их взаимодействии и сопоставлении. Именно так А. Рубинштейном была решена проблема содержательной целостности и, соответственно, целостности художественной композиции.

В определении сущности циклической формы главное место занимают «проблемы взаимодействия жанра, стиля, формы, ее процессуальной и композиционной <...> сторон» [4, с. 456]. Исходя из данного постулата, возникает вопрос: можно ли рассматривать «Петергоф» А. Рубинштейна в качестве циклической формы?

Согласно Е. Ручьевской, природа цикла как жанра представляет собой некую целостность, художественное единство, допускающие при этом максимальную дискретность, самостоятельность частей, вплоть до возможности их исполнения за пределами опуса. Единство цикла в жанровом аспекте всегда основано на художественной близости содержательных амплуа составляющих его разделов. Музыкальное решение этих задач допускает большую амплитуду вариантов. Основным критерием отличия каждого цикла становятся область содержания, стилевое наполнение тематического материала и индивидуальный почерк автора – замысел композитора

изначально связывается с его представлением о жанре и форме. Такую платформу трактовки фортепианного цикла миниатюр наглядно демонстрирует «Петергоф» А. Рубинштейна.

Показательно, что название «Альбом» было дано автором незадолго до написания этого произведения. «Альбом» с французского – тетрадь с чистыми листами для рисунков, стихов, хранения коллекций. В применении к циклу музыкальных миниатюр альбом предполагает использование широкого спектра содержательных уровней и, вместе с ними, – достаточно свободного драматургического и композиционного решения жанра. В «Альбоме Петергофа» А. Рубинштейн сумел создать новую – *гибридную* многожанровую модель цикла миниатюр *поэзного тона*, объединив в ней черты обобщенной программности с приемами сквозного развития: лейттематизма и интонационного сходства музыкального материала всех частей. Кроме того, целостность композиционного остова усилена такими дополнительными факторами, как единство мажорного лада и преобладание темпа *Moderato*. Индивидуальность авторского решения «Петергофа» проступает и в использовании нескольких композиционных схем – 2-частной и 4-частной, которые, безусловно, связаны и с идеей, и с образами, и с программой. Наконец, важнейшими средствами драматургического единства являются две кульминации (части №№ 6 и 12) и тональная взаимосвязанность начала и финала (C-dur и F-dur), трактованных как переход-разрешение на расстоянии, доминанты в тонику.

Приемы симфонизации камерного жанра А. Рубинштейн переплетает с сущностными типовыми чертами цикла миниатюр, с тем, что составляет основу дискретности, это: жанровая, тематическая, ладотональная, метроритмическая самостоятельность каждой части, оригинальная сфера ее музыкальной формы, гармонии, фактуры, штрихов, динамики и многое другое. Так, «Альбом Петергофа» становится ярким образцом новой трактовки жанра, демонстрируя зрелый, самобытный и оригинальный стиль А. Рубинштейна.

Благодаря новому прочтению композитором фортепианного цикла миниатюр, в России стало возможным появление таких фортепианных циклов, как «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Детский альбом» и «Времена года» П. Чайковского, прелюдии А. Скрябина и С. Рахманинова, «Сарказмы» С. Прокофьева и др. «Альбом Петергофа» органично вписывается в музыкальную палитру своего времени, связывая воедино явления русского музыкального искусства и сущностные тенденции общеевропейского процесса.

По словам известного музыкального критика Г. Лароша, А. Рубинштейну суждено было «совершить переворот в наших музыкальных понятиях, – и выполнить эту задачу <...> как вдохновенному проповеднику» [2, с. 159].

Литература:

1. Гаккель, Л. Десяностые. Конец века глазами петербургского музыканта / Л. Гаккель. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 1999. – 285 с. – ISBN 5-8392-0169-3. – Текст : непосредственный.
2. Ларош, Г.А. Избранные статьи. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка / Г.А. Ларош. – Москва : Музыка (Ленинградское отделение), 1977. – 319 с. – Текст : непосредственный.
3. Рубинштейн, А. «Альбом Петергофа» для фортепиано op.75. / А. Рубинштейн. – Текст : электронный // Архив песенных текстов, аккордов, табулатур и нот PRIMANOTA.RU : [сайт]. – Москва. – 2012. – 3 июня. – URL: https://primanota.ru/rubinshtein-anton-2/petergof-12-pes-dlya-fortepiano-sheets.htm#google_vignette (дата обращения: 13.02.2023).
4. Ручьевская, Е. Работы разных лет: Статьи, заметки, воспоминания. В 2 томах. Том 1: 2011 / Е. Ручьевская; – Санкт-Петербург : Композитор, 2011. – 488 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Gakkel', L. Devyanostye. Konets veka glazami peterburgskogo muzykanta / L. Gakkel'. – Sankt-Peterburg : Kul'tInformPress, 1999. – 285 s. – ISBN 5-8392-0169-3. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Larosh, G.A. Izbrannye stat'i. Vyp. 4: Simfonicheskaya i kamerno-instrumental'naya muzyka / G.A. Larosh. – Moskva : Muzyka (Leningradskoe otdelenie), 1977. – 319 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Rubinshteyn, A. «Al'bom Petergofa» dlya fortepiano or.75. / A. Rubinshteyn. – Tekst : elektronnyy // Arkhiv pesennykh tekstov, akkordov, tabulatur i not PRIMANOTA.RU : [sayt]. – Moskva. – 2012. – 3 iyunya. – URL: https://primanota.ru/rubinshtein-anton-2/petergof-12-pes-dlya-fortepiano-sheets.htm#google_vignette (data obrashcheniya: 13.02.2023).
4. Ruch'evskaya, E. Raboty raznykh let: Stat'i, zametki, vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 1: 2011 / E. Ruch'evskaya; – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2011. – 488 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Кардапольцева Валентина Николаевна,
доктор культурологии, профессор;
ФГБОУ ВО «Уральский государственный горный университет»,
заведующий кафедрой художественного проектирования и теории творчества
E-mail: ief.hptt@m.ursmu.ru
Россия, г. Екатеринбург

Гапоненко Анна Дмитриевна,
ФГБОУ ВО «Уральский государственный горный университет»,
обучающийся по специальности 54.03.03 Искусство костюма и текстиля
E-mail: anechka_gap@mail.ru
Россия, г. Екатеринбург

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.К. ДЕНИСОВА-УРАЛЬСКОГО

Аннотация. В статье рассматриваются особенности творчества уральского художника А.К. Денисова-Уральского, пейзажи которого при всей своей реалистичности отличаются особой *символикой* и певучестью. Творчество Денисова-Уральского занимает особое место в истории русского искусства, отличаясь музыкальностью пейзажей, соотносимых с музыкой Глинки, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Скрябина, Шнитке, разных по времени создания, по тональности, стилистике. Художник оставил после себя богатое наследие, включающее картины, скульптуры, графические работы. Все его произведения отличаются глубиной мысли, мастерством исполнения, любовью к родной земле. Музыка света, радости, жизнелюбия – главные составляющие творчества живописца, которые пронизывают все произведения, передавая красоту русской природы, ее неповторимость и величие.

Ключевые слова: уральские пейзажи; художественные средства; колористические решения; музыкальность; своеобразие творчества.

Valentina Kardapol'tseva,
Doctor of Cultural Studies, Professor;
Ural State Mining University,
Head of the Department of Artistic Design and Theory of Creativity
E-mail: kardapol@vail.ru
Russia, Ekaterinburg
Anna Gaponenko,
Ural State Mining University,
Student of the Specialty 54.03.03 The art of Costume and Textiles
E-mail: anechka_gap@mail.ru
Russia, Ekaterinburg

MUSICAL LANDSCAPES IN THE WORKS OF A.K. DENISOV-URALSKY

Annotation. The article examines the features of the work of the Ural artist A.K. Denisov-Uralsky, whose landscapes, for all their realism, are distinguished by special symbolism and melodiousness. The work of Denisov-Uralsky occupies a special place in the history of Russian art, it was distinguished by the musicality of landscapes correlated with the music of Glinka and Tchaikovsky. Rachmaninoff, Shostakovich, Scriabin, Schnittke, different in time of creation, in tone, style. The artist left behind a rich legacy, including paintings, sculptures, and graphic works. All his works are distinguished by their depth of thought, mastery of execution, and love for their native land. The music of light, joy, and love of life are the main components of the painter's work, which permeate all the works, conveying the beauty of Russian nature, its uniqueness and greatness.

Keywords: Ural landscapes; artistic means; coloristic solutions; musicality; originality of creativity.

Истоки пейзажной живописи в России берут свое начало от иконописи, где формировались внутренние законы развития жанра, его философские и специфические особенности, которые были обусловлены объединением определенных значений и символов при отображении небесного и земного мира. В период с 1860 по 1870 годы пейзаж выходит на первый план и начинает определять направление, приведшее в начале двадцатого столетия русскую живопись к вершине успеха. Такие выдающиеся мастера, как И.И. Шишкин, А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, А.П. Боголюбов, И.И. Левитан и А.И. Куинджи, по-новому осмыслили суть пейзажной живописи, предлагая разнообразные стилистические и композиционные подходы. Поиски разных аспектов красоты были едины для художников и писателей конца XIX – начала XX века, объединённых общей свободой мысли. Но каждый шел своим путем в выборе художественных средств выражения, в понимании канона и традиций, в осознании важности волнующего жизненного события, в установлении контакта со слушателями или зрителями.

Пейзажная живопись конца XIX века в России обретает самостоятельность, сила ее воздействия побуждает зрителя внимательно всматриваться в хорошо знакомые с детства пейзажи, открывать новые эмоции [2]. Именно такое воздействие оказывает творчество знаменитого уральского художника Алексея Козьмича Денисова-

Уральского, выдающегося российского живописца и скульптора, творившего на рубеже XIX и XX веков, чьи работы до сих пор поражают своей глубиной, выразительностью, мастерством исполнения. Будущий знаменитый деятель искусства родился в 1864 году в семье уральских рабочих, проявляя с детства интерес к искусству, а с юности уже серьёзно осваивая живопись и скульптуру. Творческие поиски Денисова в качестве пейзажиста развивались постепенно благодаря обучению в Рисовальной школе Санкт-Петербургского общества поощрения художеств и в Екатеринбургском обществе любителей изящных искусств, позже – обучаясь у таких известных художников того времени, как Илья Репин, Василий Верещагин. Увлекаясь ювелирным мастерством, Денисов в то же время внимательно изучает живописные просторы родного края, глубоко проникаясь природной силой Урала. Его творчество отличается оригинальностью и неповторимостью. Он создавал произведения на самые разные темы – от исторических до бытовых. Однако наиболее известными его работами являются пейзажи.

Уральские пейзажи художника А.К. Денисова-Уральского при всей своей реалистичности отличаются особой *символикой* и певучестью. Не случайно, взглядывая в пейзажи этого живописца, можно услышать звуки музыки Глинки, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, Скрябина, Шнитке, достаточно разных по времени создания произведений, по тональности, стилистике. В его картинах чувствуется суровость местного колорита, выразительность очертаний покрытых лесом гор, спокойствие размеренного течения реки Чусовой и глубина ее прохладных вод. На полотне «Река Чусовая» изображены вековые сосны – могучие и кряжистые, как столетние старцы, способные рассказать о том, как на Урал пришли сильные духом люди, ощутившие уникальную гармонию этого непотревоженного покоя, и «Урал с серебристыми волосами принял их в свои объятия и поделился богатствами своих недр» [3]. Живописные закаты и восходы отражались в водах стремительных рек, отбрасывая тени на сине-пушистый снег, на поверхности которого видны следы маленьких быстрых полевков. Цепочки этих следов, переплетаясь, украшают заснеженный зимний лес, словно искусно вышитый ковер. Знакомые картины, напоминающие музыкальные зарисовки Чайковского в его знаменитых «Временах года».

На картине Алексея Денисова «Утро на реке Чусовая» видим русское раздолье величественной реки, ощущаем гармонию мироустройства, эпический размах музыки Михаила Глинки. Глубина художественного пространства передается через медленно текущий водный поток, который уходит за пределы картины. Присутствие людей в работе добавляет композиции равновесие, а моменту, запечатленному художником, – полноту бытия. Очертания уральских гор на заднем плане, каменистый берег реки на переднем, богатая зелень леса и травы, одинокая сосна с мощными корнями на горном склоне, выписаны художником с любовью к деталям и вниманием к цвету, отражая эпическую природу Урала, широту русских просторов. Денисов-Уральский знал и понимал, как богата и щедра уральская земля и как она может одарить трудолюбивого человека своими сокровищами. Через всю свою жизнь, полную трудностей и испытаний, художник пронёс любовь к родному краю, даже находясь вдали от родины, подобно Рахманинову, который тоже оставил родные берега. Однако прославленный музыкант, покинув родину, к сожалению, так и не обрел творческое вдохновение, не создав на чужбине новых музыкальных шедевров, сохранив лишь дар виртуозного пианиста.

Проникновенные и музыкальные пейзажи уральского художника отражают настроение природы: ее изменчивость, подобную дуновению ветра, воде в реке, ускользающему лучу предзакатного солнца. В этюде «Весна» автор ищет цветовые сочетания, отражающие впечатления от наблюдения за просыпающейся природой. Движение воздушных потоков, наполненных пьянящими ароматами оттаявшей земли, передано розовато-лиловыми тонами, а солнечная желтая полоса над очертаниями дальних гор создает ощущение радости от осознания того, что обновление природы принесет отдых и очищение души. Эти живописные пассажи Денисова-Уральского так созвучны с удивительно проникновенной музыкой П.И. Чайковского. Художнику удалось уловить и передать не только настроение, но и звуки природы, мастерски оттеняя изменчивость ее состояний, которые были так же непостоянны, как воздух или течение реки, наполняя работы лиричностью и музыкальным настроением. Этюд «Весна» богат цветовой палитрой, отражая впечатления от наблюдения за природой. Тягучесть потоков воздуха, наполненного ароматами талого снега, передана благодаря теплым ненасыщенным нежным оттенкам. Полоса ярко-желтого света придает работе ощущение радости и надежды на возрождение. Этот этюд примечателен точностью колористических решений в живописном наполнении, светом и воздухом. Великолепно переданы простота и красота русской природы, такой знакомой и привычной, но вместе с тем прекрасной и удивительной. Замечательной особенностью этого этюда является то, что природа в нем чиста, воздух свеж и прозрачен, свет – божественен. Скромная красота России, такая привычная, повседневная и в то же время необыкновенно трепетная и животворящая, великолепно передается, подобно чарующим звукам «Вре́мён года» Чайковского.

Многие пейзажи художника можно сравнить с музыкальными композициями Александра Николаевича Скрябина – крупнейшей музыкальной фигуры русского «Серебряного века», которому удалось вплотную приблизиться к идеалам своей эпохи и во многом стать знаменем музыкальной современности. Прелюдия № 12 (до мажор) из «24 прелюдий» созвучна с картиной «Утреннее настроение» Денисова. В этой части Скрябин использует мелодическую линию, которая поднимается вверх, создавая ощущение рассвета и пробуждения природы. Денисов в «Утреннем настроении» передает те же звучащие ощущения через использование плавных переходов и светлых тонов, ассоциируемых с восходящими мелодиями, Этюд № 5 (до минор), «Революционный», близок по тональности с живописной работой «Вечер в лесу». Эта часть в музыке Скрябина характеризуется драматическими аккордами, стремительными пассажами и контрастными настроениями, передающими образы революции, борьбы и перемен. Композиция символизирует энергетическую опустошенность и кульминацию, передавая слушателю впечатление растущего жара и света. Денисов в композиции «Вечер в лесу», напротив, использует более спокойные мелодии, аккорды и гармонии, создавая атмосферу вечернего леса, тишины и

спокойствия как антитезу дневной бурлящей суеты. «Верс ла flamme» Скрябина представляет собой мистическое стремление к огненному катарсису через звук. В то время как характерные клавишные техники и гармонии подчеркивают интенсивное психологическое и эмоциональное давление. В отличие от скрябинских, «Уральские пейзажи» Денисова создают звуковые картины естественной среды. Хоровые партии Скрябина в трех частях его произведения изображают подобие звуковых впечатлений уральской природы. Использование чистых вокальных линий, нетрадиционных гармоний и ритмических фактур позволяет ощутить широту и глубину пейзажа. Это сравнение помогает понять, как два художника, принадлежащие к разным временам, могут интерпретировать концепцию музыкального пейзажа: Скрябин использует символизм и интенсивность для создания внутренних пейзажей и эмоциональных состояний, в то время как Денисов более буквален и исследует природу сквозь призму музыкального языка, используя реалистическую подачу и сосредоточение на атмосферности.

С 1890 года Денисов с виртуозностью разрабатывает основные мотивы в отображении горного пейзажа Уральских гор, которые прослеживаются в его творчестве на протяжении многих лет. Порой эпические полотна мастера отличаются точкой обзора: автор как бы смотрит на мир с высоты, откуда открывается обширная панорама с чередой драматичных планов. Ключевую роль в большей степени играют впечатляющие скалистые образования. Одним из первых произведений подобного типа является «Полюдов камень» (1896–1897). Между массивными скалами, нависшими над пропастью, виден лесной массив, уходящий к горизонту и растворяющийся в дымке. «Стоит взглянуть на эти горы», – пишет художник, – на весь лесной простор перед нами, и может показаться, что здесь нет жизни, хотя все равно хорошо» [1]. Первый вариант, знакомый только по репродукции, был написан в 1905 году и хранится в неизвестном частном собрании. Второй вариант – 1910 года (в Третьяковской галерее), претерпел значительные изменения по сравнению с первым, в частности, в нем была добавлена фигура человека, символизирующая жизнь и динамику среди суровых скал. Пейзаж «Шихан», как и другие работы Денисова, поражает своей «звучностью». *Растворяющийся в дымке образы* – отличительная особенность многих музыкальных произведений Альфреда Шнитке, величайшего композитора XX века, который, как и уральский художник, мастерски передает звуки природы, создавая ощущение гармонии и умиротворения в своих произведениях.

Пейзажи Денисова-Уральского не просто изображают красоту окружающего мира, они словно поют гимн русской природе, воспевая ее величие и мощь, подобно героической музыке Глинки. Исполинский шихан, как хранитель-богатырь, оберегающий пространства и границы родного отечества, – в фокусе шедевра «Шихан». Контуры холма, на котором покоится этот массив, устремляются от самых нижних углов картины к ее центру, а затем, плавно перетекая на шихан, грациозно взлетая ввысь, к самой его вершине. Однако, дабы усилить ощущение глубины заднего плана, автор оставляет на виду лишь макушки сосен, которые выглядывают слева из-за основания каменной породы. Глубоко внизу, подобно мелодичным аккордам, лежат лесные пространства, обозначенные несколькими горизонтальными линиями. Трагичность картине придают черные птицы, парящие к вершине шихана, одна из которых уже нашла свое пристанище на его пике. Птицы привносят в композицию мрачное музыкальное звучание, наполняя драматизмом.

Пожалуй, самым знаменитым произведением Денисова-Уральского является полотно «Лесной пожар». Стихия, несущая гибель, не нова в практике мировой живописи. Немало художников, которые сумели изобразить приближающуюся катастрофу, в их числе Карл Брюллов («Последний день Помпеи»), Айвазовский («Девятый вал»). Их работы помнят и цитируют самые непресвященные знатоки искусства. Уральский художник посвятил теме лесного пожара около 15 лет, воплощая ее в десятках произведений. Среди них самыми лучшими, как отмечали исследователи его творчества, был «Лесной пожар» 1898 года, имевший большой успех на выставке в Академии художеств. Первое представление картины публике состоялось в Перми на выставке «Урал в живописи», которая имела большой успех, став, по отзывам местной прессы, ее главным экспонатом. Выставка проходила в доме известного пароходоладельца Николая Васильевича Мешкова. Особенностью экспозиции было то, что картину «Лесной пожар» Денисов-Уральский представил в отдельном помещении, освещенном электрической лампой. Это создавало эффект жара, исходящего от картины. Невозможно было отвести глаза от зарождающейся катастрофы. Чем больше вглядываешься в деревья, охваченные пожаром, тем становится страшнее. Казалось, будто слышен треск сучьев и шипенье хвои, неотвратимость гибели всего живого. Впечатления от выставки были настолько сильными, что местная пресса сравнивала Денисова-Уральского с его современником А.И. Куинджи, представившего работу «Лунная ночь», которую зрители воспринимали как освещенную лампочкой с задней стороны. настолько выразительно была выписана луна на фоне темного колорита ночи. Оба художника стремились создать иллюзию света на своих полотнах, однако делали это разными методами. Огненная стихия влекла к себе не только художников, но и писателей-символистов, музыкантов. Показательна в этом отношении поэма А. Скрябина «Прометей» («Поэма огня»). Сюжет мифа о Прометее был чрезвычайно важен для композитора. Его привлекала «активная энергия вселенной», «огонь, жизнь, борьба, усилие...». В его основе лежит сочетание звуков, получившее название «промеево шестизвучие» [4], основанное на гармоническом сочетании тонов. По замыслу музыканта, «цветовая клавиатура» должна была менять освещение в соответствии с используемыми гармоническими средствами. Основному тону соответствовал темно-лиловый цвет, что также преобладает в работе «Лесной пожар» Денисова. Картина «Лесной пожар» стала вершиной его творческого пути и выразила своеобразный призыв к защите лесов от пожаров, которые художник считал страшной бедой. Скрябину так и не удалось завершить после «Поэмы огня» ни одного крупного сочинения.

Микалоюс Чюрленис известен своими абстрактными композициями, в которых он использовал элементы музыки и живописи, чтобы создать гармоничное единство образов. Его музыкальные пейзажи отражают красоту

природы, но в то же время содержат и философские размышления о мире. Например, его работа «Лес» представляет собой сочетание музыкальных звуков, изображающих шелест листьев, и абстрактных образов деревьев и неба. Это произведение создает ощущение глубины и пространства, а также передает чувство умиротворения и спокойствия. Денисов Уральский использует более реалистичный подход к созданию своих музыкальных пейзажей. Он обычно начинает с зарисовки или фотографии пейзажа, который хочет изобразить, а затем переводит его в музыкальные ноты. Например, его произведение «Утро на реке» представляет собой мелодию, которая имитирует звуки воды, а также восход солнца и пение птиц. Это произведение передает радость и свежесть раннего утра, создавая ощущение присутствия в природном окружении. Оба художника используют музыкальные пейзажи для выражения своих идей и эмоций, но делают это совершенно разными способами.

Рассматривая пейзажи знаменитого деятеля искусства и погружаясь в созданный им художественный мир, внимательный зритель может ощутить ритм цветовых пятен и линий, уловить музыкальную гармонию вселенной, так проникновенно звучащей в музыке А. Шнитке с его звуковым портретом вселенной, огромным количеством солнечных лучей, гармонией мира, услышать своеобразную мелодию сдержанной уральской природы. В картинах Алексея Денисова, независимо от того, как сильно он скучал по родному краю, никогда нет тоски или шемящей грусти, подобной рахманиновской, только чувство умиротворения, радости и искренней любви к своему прекрасному краю. Проявление символизма в искусстве через индивидуальное видение художников, поэтов, музыкантов – почти массовое явление на рубеже XIX–XX веков. Александр Скрябин, Микалоюс Чюрленис, Альфред Шнитке, Сергей Рахманинов, – художники-символисты, создавшие уникальные музыкальные пейзажи, близкие по тональности Денисову-Уральскому. Однако их подход к созданию этих работ значительно отличается.

А.К. Денисов-Уральский в течение многих лет мечтал о персональной выставке, посвященной Уралу, желая привлечь внимание общественности к уникальной природе Урала и его разнообразным богатствам. Выставка открылась в Екатеринбурге 5 ноября 1900 года и включала 48 картин, среди которых особенно популярными были «Вдали от жилья», «Вечер на Шарташском озере», «Запоздалые» и «Буря перед дождем». Позднее была организована выставка «Урал и его богатства» в Петербурге, где представлено 109 картин и более 1300 экспонатов-образцов минералов Урала. Картины художника словно оживляли строки Мамина-Сибиряка, описывающие красоту и богатства уральской земли.

Творчество А.К. Денисова-Уральского, представителя отечественного пейзажного искусства второй половины XIX столетия, занимает особое место в истории русского искусства. Его работы не просто отражение любви к родному краю, но и глубокое понимание красоты и величия уральской природы, умение передать красками и звуками ее неповторимость и уникальность. Благодаря этому его произведения до сих пор остаются актуальными и любимыми многими поколениями зрителей. Художник оставил после себя богатое наследие, включающее картины, скульптуры и графические работы. Все его произведения отличаются глубиной мысли, мастерством исполнения и любовью к родной земле. Музыка света, радости, жизнелюбия – главные составляющие творчества этого живописца, которые пронизывают все его произведения. Художник умел увидеть и передать красоту русской природы, ее неповторимость и величие.

Литература:

1. Великие композиторы. В 31 томе. Том 27. Скрябин. Поэма огня. – Москва : Мелодия ; Комсомольская правда, 2009. – 43 с. – Текст : непосредственный.
2. Иванова, О.В. Денисов-Уральский и русская живопись XIX века / О.В. Иванова. – Москва : Искусство, 2000. – 28 с. – Текст : непосредственный.
3. Петрова, А.И. Традиции русского пейзажа в живописи начала XX века : специальность 5.10.1 «Теория и история искусства, культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Петрова Анна Ивановна ; МГАХИ им. Сурикова. – Москва ; 2010. – 34 с. – Текст : непосредственный.
4. Семенова, С.В. Алексей Денисов-Уральский / С.В. Семенова. – Екатеринбург : Сократ, 2012. – 392 с. – Текст : непосредственный.
5. Сидорова, Т.Н. Пейзаж в творчестве Денисова-Уральского / Т.Н. Сидорова. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1995. – 77 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Velikie kompozitory. V 31 tome. Tom 27. Skryabin. Poema ognya. – Moskva : Melodiya ; Komsomol'skaya pravda, 2009. – 43 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Ivanova, O.V. Denisov-Ural'skiy i russkaya zhivopis' XIX veka / O.V. Ivanova. – Moskva : Iskustvo, 2000. – 28 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Petrova, A.I. Traditsii russkogo peyzazha v zhivopisi nachala XX veka : spetsial'nost' 5.10.1 «Teoriya i istoriya iskusstva, kul'tury» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Petrova Anna Ivanovna ; MGAkHI im. Surikova. – Moskva ; 2010. – 34 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Semenova, S.V. Aleksey Denisov-Ural'skiy / S.V. Semenova. – Ekaterinburg : Sokrat, 2012. – 392 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Sidorova, T.N. Peyzazh v tvorchestve Denisova-Ural'skogo / T.N. Sidorova. – Ekaterinburg : Bank kul'turnoy informatsii, 1995. – 77 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Колявкин Владимир Григорьевич,
ГБОУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
доцент кафедры вокального искусства
E-mail: kolyavkin62@mail.ru
Россия, г. Волгоград

ЛЕЙТМОТИВНАЯ СИСТЕМА ОПЕРЫ «АМОК» СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. Статья посвящена проблематике лейтмотивной системы в опере современного Санкт-Петербургского композитора Бориса Синкина «Амок». Опера написана по мотивам одноименной известнейшей новеллы Стефана Цвейга. Проблематика лейтмотивной системы и лейтмотива проанализированы во многих музыковедческих работах, чаще всего в монографиях о тех или иных композиторах. В данной статье также анализируется сложность исполнения вокальных партий и эмоциональная составляющая. В центре предложенного материала – сломанная женская судьба, коллизии которой ярко отражены в музыкальном материале и прежде всего в лейтмотивной системе оперы. В трансформации женского образа также имеет место лейтмотивная система как основная составляющая драматургии всего оперного произведения. Тематическая направленность статьи несет в себе популяризацию оперного жанра на современном этапе.

Ключевые слова: композитор Б. Синкин; современная опера; лейтмотивная система; драматургия развития.

Vladimir Kolyavkin,
Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Associate Professor of the Department of Vocal Art
E-mail: kolyavkin62@mail.ru
Russia, Volgograd

THE LEITMOTIF SYSTEM OF THE OPERA «АМОК» THROUGH THE PRISM OF MUSICAL DRAMA

Annotation. The article is devoted to the problems of the leitmotif system in the opera «Amok» by the contemporary St. Petersburg composer Boris Sinkin. The opera is based on the famous novel of the same name by Stefan Zweig. The problems of the leitmotif system and the leitmotif are analyzed in many musicological works, most often in monographs about certain composers. This article also analyzes the complexity of performing vocal parts and the emotional component. In the center of the proposed material is a broken female destiny, the collisions of which are vividly reflected in the musical material and, above all, in the leitmotif system of the opera. The leitmotif system also takes place in the transformation of the female image, as the main component of the dramaturgy of the entire opera work. The thematic focus of the article carries the popularization of the opera genre at the present stage.

Keywords: composer B. Sinkin; modern opera; leitmotif system; dramaturgy of development.

*Знаете ли вы, что такое амок? Это больше чем опьянение...
Это бешенство, напоминающее собачий...
припадок бессмысленной, кровожадной мономании...
С. Цвейг, «Амок»*

В современном оперном театре нечасто появляются по-настоящему высокохудожественные произведения. Оперу «Амок» Санкт-Петербургского композитора Бориса Синкина можно смело отнести к таковым. В основе ее либретто – прекраснейший по силе убедительности сюжет новеллы Стефана Цвейга «Амок». В центре внимания простая человеческая драма, четко выписанная сочными музыкальными красками, но при этом скованная мужественно-упругими ритмами и интонациями, отличающими современный музыкальный язык, и сурово-логичным выстраиванием музыкальной драматургии с помощью лейтмотивной системы. По мнению Е. Эйкерт, «лейтмотив есть явление, синхронное действию...» [2, с. 130]. Сила музыки композитора – в ее эмоциональной наполненности и динамичности развития оперной канвы с помощью лейтмотивов и лейттем, представленных в произведении.

Видимо поэтому опера начинается с аккордового диссонанса, взятого на *fortissimo*, так как в центре оперы человеческие страсти и надежды сталкиваются с неумолимостью судьбы. Неслучайно музыкальная палитра оперного спектакля носит элементы симфо-джаза, но все же с большим преобладанием симфонизма. В основе музыкальной партитуры лежит современная оркестровая фактура. Отсюда – совершенно особенная, иногда просто «кричащая», а иногда чрезвычайно лиричная звучность. Следует отметить, что уже с увертюры оркестр полностью подчинен тому, что происходит на сцене, многое предопределяя и предвосхищая происходящее, а именно жизненные коллизии действующих лиц драмы, их переживания и реакции на жизненные ситуации.

Как ни странно, в опере нет ни одного положительного героя, но характеры очень четко и остро очерчены. Музыка оперы дает полную характеристику всем главным персонажам, именно поэтому здесь можно говорить о пересечении и взаимодействии нескольких музыкально-сценических пластов. Один из них – ориентально-декоративный – тонко и изысканно передает экзотичность сюжета, ведь действие происходит в голландских колониях в Индонезии. Другой музыкальный пласт оперы раскрывает психологическую драму, показывая

сложность взаимоотношений, различных коллизий и психологических уз. Очень ярко отражена в музыке роковая взаимосвязь человеческих судеб, неизбежность трагической развязки, обреченность каждого из них. Неслучайно мелодический рисунок и интонационно, и ритмически довольно сложен. Особенно яркое музыкальное пласто, характеризующий одно из главных действующих лиц, – Амок – болезнь, от которой человек сходит с ума. Сюжет, выбранный композитором, очень действенно раскрывается в музыке. Партитура состоит из нескольких номеров, которые имеют внутреннюю завершенность, но некоторые сцены и лейтмотивы выступают в качестве связующих звеньев в масштабе всей оперы и получают свое интонационное развитие в музыкальной характеристике главных героев. Сквозные интонационные комплексы не исчерпываются развитием в пределах характеристики одного персонажа. Они имеют и более сложную ассоциативную взаимосвязь.

Увертюра оперы небольшая, но очень емкая не только в музыкальном отношении, но и по внутреннему содержанию. Огромную роль здесь играет психологический фактор. Написана она в простой трехчастной форме, в ней представлены все основные лейтмотивы оперы.

Лейтмотив Амока очень колоритен и многогранен, видимо, поэтому он состоит из нескольких элементов. Один из них – секундное тремоло у скрипок в высоком регистре, напоминающее зудение комариной стаи, отличная колористическая находка автора. Так эта болезнь подкрадывается к человеку. Другая тема – изломанная триольная мелодия у виолончелей, контрабасов и деревянных духовых, на фоне остигатного тремоло фортепиано – имеет ломкий, напряженно-порывистый ритмический рисунок и включает властные повелительные мелодические обороты со скачками на широкие интервалы. Она появляется очень часто – это ощущение присутствия Амока постоянно, на протяжении всей оперы. Амок у композитора является символом ужаса, болезни, выступающей как абсолют зла.

Один из лейтмотивов также появляется в увертюре: тема с каноническим изложением. Она очень своеобразна и рисует отчаяние и смятение, ее интонации очень близки шёнберговским, поэтому можно отметить черты экспрессионизма в опере Б. Синкина. Канонические полутона, возникающие у разных групп оркестра, неслучайны и появляются уже в увертюре, поскольку эта тема будет сопровождать главных героев на протяжении всей оперы.

Лейтмотивом одного из главных героев, Доктора, является хроматическая гамма, изложенная четвертями со штрихом *marcato*. В оркестре она звучит у медных духовых инструментов, звучит довольно резко, пронзительно, тревожно. Мелодия, возникающая следом за темой Доктора, более лирична, она мягко звучит у струнных, но здесь появляется соло трубы, звучащее как возглас, предвещающий гибель, трагическую развязку в судьбе главной героини. Эта тема мелодически перекликается с темой Доктора только с пропуском первой доли, и всё же это лейтмотив Леди.

Уже в увертюре можно слышать, насколько близки и вместе с тем противоположны эти две темы. Конфликт характеров двух людей, встретившихся волею судьбы, заложен в увертюре. Именно здесь появляется психологическая и интонационная основа противопоставления образов. Лейтмотивная драматургия развития образов ярко очерчена уже в увертюре.

Заключительная часть увертюры является своеобразным подведением итогов. Превалирование звучания лейтмотива Амока предопределяет развязку оперы.

Действие оперы начинается со сцены индонезийских девушек, служанок Доктора и Вице-резидента. В вокальной партии Вице-резидента звучит лейтмотив беззаботной светской жизни, в него вклиниваются терцовые попевки хора и смех девушек. Этот же лейтмотив мы услышим потом и в сцене светского бала, а во втором действии – в сцене игры в жмурки дам и Вице-резидента.

И все же на фоне этой беззаботности в диалоге Вице-резидента и Доктора часто появляются интонации Амока – то у гобоя, то у фортепиано. Причем лейтмотив не появляется полностью, а только его элементы, но они внезапны, как и проявления этой страшной болезни.

Появление на сцене Леди разряжает обстановку. Во вступлении к ее арии звучат колокольчики, повторяя тот самый лейтмотив героини, который мы слышали в увертюре, но звучит только нисходящий тетрахорд. Появление нового персонажа, человека со своим прошлым, не имеющим никакого отношения к той ситуации, которая только что была здесь. Полностью лейтмотив Леди появится в ее второй арии, и это будет драматургически верно.

Дуэт Леди и Доктора весь пронизан элементами музыкальной темы Амока, который звучит то у гобоя, то у виолончелей. Лейтмотив Леди появляется в оркестре в тот момент, когда женщина поднимает вуаль и Доктор впервые видит эту высокомерную красивую женщину. Переплетение лейтмотива Леди и лейтмотива Амока – своеобразное предвосхищение трагического событийного ряда. Звучание колокольчиков в оркестре олицетворяет несбывшиеся хрустальные мечты о любви и счастье.

Во вступлении ко второму действию звучит оркестровый отрывок арии Леди. Здесь много нежности и любви к героине и вместе с тем безнадежности и обреченности, поэтому скрипичная партия звучит хрупко, прозрачно и очень проникновенно.

Бал у Вице-резидента, пожалуй, самая яркая и жизнерадостная картина в этой довольно мрачной по сюжету опере. Музыка бала очень легкая, танцевальная, она звучит как противовес всем тем безысходным коллизиям, которые есть в произведении. Однако лейтмотив Амока звучит опосредованно и здесь. Неожиданная встреча на балу Леди и Доктора охарактеризована в музыке отчаянием и смятением.

В последующем монологе Доктора лейтмотив Леди звучит несколько раз, как некая символика того, что судьбы этих людей переплетаются, и очень тесно. Лейтмотив главной героини звучит в оркестре, опять-таки у скрипок, говоря о хрупкости этой женщины и о хрупкости жизни вообще. Очень интересна находка автора – это

голос Леди, доносящийся из глубины сцены, своеобразный крик о помощи, но звучащий как вокализ на *fortissimo*, без слов. Впервые он появляется именно в этом фрагменте.

Вторая ария Леди пронизана лиризмом, грустью, нежностью и безысходностью, этот человек бессилён перед роком. Из волевой женщины, которая привыкла говорить повелительным тоном, она превращается в человека, просящего о том, чтобы никто не узнал истинную причину ее смерти. Ее предсмертная ария – это молитва, в которой она благодарит бога за любовь и просит о снисхождении к тому человеку, которого любит. Вся мелодика арии выстроена на лейтмотиве Леди, впервые в полной мере он возникает только здесь и звучит на *piano* со словами «Осталось мне совсем немного...».

После арии Леди внезапно возникает лейтмотив Амока. Это очень символично, поскольку Амок ли, судьба ли, но они сделали свое дело. После смерти Леди очень весомо звучит лейтмотив Доктора, так как он претерпевает трансформацию. Это понятно, так как чувство, которое он испытывает, очень велико. Доктор клянётся сохранить тайну смерти Леди, обращаясь к местному доктору с просьбой подписать заключение о смерти, не указывая причины. Именно в разговоре этих мужчин последний раз появляется лейтмотив Леди. Страдания Доктора ярко отражены в его последнем монологе, где он троекратно повторяет слово «Леди...» в высоком регистре, что является своеобразным криком души.

Заканчивается опера изломанным лейтмотивом Амока, который звучит несколько раз. Только теперь он звучит не у отдельных инструментов, а у оркестра в полном составе.

В сжатом по времени сюжете происходит много событий, следовательно, это отражается и в музыке, поэтому здесь уместно говорить о трансформации образов и лейтмотивов. Лейтмотив Леди претерпевает очень сильную динамическую трансформацию. Если сравнивать первое проведение лейтмотива с лейтмотивом, звучащим в последней арии, то мы увидим огромную разницу. Первое проведение звучит уверенно, повелительно. Во второй арии – безысходность, обреченность, отчаянье.

Постоянно трансформируется и лейтмотив Амока – от невероятно тихого «вползания» до грозного самоутверждения. Закономерно, что этот зловещий образ не имеет вокального воплощения. Есть трансформация лейтмотива, есть проникновение в темы других образов, но нет ни одного проведения вокальной темы. Амок не имеет голоса, но присутствует везде и всюду. Уместно здесь говорить о единоборстве Доктора и Амока, о том, как наступает эта агрессивная среда на человека. Столкновение лейтмотивов в опере – это столкновение характеров, предполагающее сложные взаимоотношения персонажей. На примере предложенной оперы автор показал, что лейтмотив в опере играет одну из первостатейных ролей. Он является не только двигателем сюжета и музыкальной драматургии, но и выражает целостность характеристик художественных образов.

Литература:

1. Борис Владимирович Синкин : [сайт]. – Москва, 2023. – URL: https://vk.com/wall-176527670_53545#:~:text= (дата обращения: 26.02.2024). – Текст : электронный.
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).
3. Ганзбург, Г.И. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова / Г.И. Ганзбург. – Текст : электронный // С. Рахманінов: на зламі століть. Вип. 3 / Під ред. Л.А. Трубнікової. – Харків : Носань, 2006. – С. 101–105. – URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=33577 (дата обращения: 26.02.2024).
4. Галушко, М.О. теории оперного лейтмотива / М.О. Галушко. – Текст : электронный // Теоретические проблемы классической и современной музыки : сборник трудов. – Москва, 1977. – Вып. XXXV. – С. 223–240. – URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01009427421> (дата обращения: 27.02.2024).
5. 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).
6. Тихомирова, О.В. Лейтмотив как музыкально-теоретическое понятие / О.В. Тихомирова. – Текст : электронный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2006. – № 7. – С. 1–4. – URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Tihomirova.pdf> (дата обращения: 28.02.2024).
7. Усова, О.И. Лейтмотив как структурно-семантическая категория музыкального текста (на примере жанра симфонии) / О.И. Усова. – Текст : электронный // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2014. – № 3 (7). – С. 34–44. – URL: <https://www.kazancons.ru/images/magazine/Usova7.pdf> (дата обращения: 26.02.2024).
8. 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).
9. 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-factory-dramaturgii-v-opere> (дата обращения: 27.02.2024).

References:

1. Boris Vladimirovich Sinkin : [sayt]. – Moskva, 2023. – URL: [https://vk.com/wall-176527670_53545#:~:text=\(data obrashcheniya: 26.02.2024\).](https://vk.com/wall-176527670_53545#:~:text=(data obrashcheniya: 26.02.2024).) – Tekst : elektronnyy.
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).
3. Ganzburg, G.I. Leytmotiv «Ya» v muzyke Rakhmaninova / G.I. Ganzburg. – Tekst : elektronnyy // S. Rakhmaninov: na zlami stolit'. Vip. 3 / Pid red. L.A. Trubnikovoï. – Kharkiv : Nosan', 2006. – S. 101–105. – URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=33577 (data obrashcheniya: 26.02.2024).
4. Galushko, M.O. teorii opernogo leytmotiva / M.O. Galushko. – Tekst : elektronnyy // Teoreticheskie problemy klassicheskoy i sovremennoy muzyki : sbornik trudov. – Moskva, 1977. – Vyp. XXXV. – S. 223–240. – URL: <https://search.rsl.ru/record/01009427421> (data obrashcheniya: 27.02.2024).
5. Sinkin, B.V. Rezhisser sovremennoy 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-sovremennoy-muzykal'nogo-teatra-kak-soavtor-i-konsultant-v-processe-sozdaniya-libretto?welcome_register (data obrashcheniya: 26.02.2024).
6. Tikhomirova, O.V. Leytmotiv kak muzykal'no-teoreticheskoe ponyatie / O.V. Tikhomirova. – Tekst : elektronnyy // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2006. – № 7. – S. 1–4. – URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Tihomirova.pdf> (data obrashcheniya: 28.02.2024).
7. Usova, O.I. Leytmotiv kak strukturno-semanticheskaya kategoriya muzykal'nogo teksta (na primere zhanra simfonii) / O.I. Usova. – Tekst : elektronnyy // Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika. – 2014. – № 3 (7). – S. 34–44. – URL: <https://www.kazancons.ru/images/magazine/Usova7.pdf> (data obrashcheniya: 26.02.2024).
8. 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).
9. Eykert, E.V. Reministsentsiya i leytmotiv kak factory dramaturgii v opere : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskustvo» : 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-factory-dramaturgii-v-opere> (data obrashcheniya: 27.02.2024).

Кучер Наталья Юрьевна,

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

Белова Вероника Андреевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыкаведение
E-mail: belova_veronika-513@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ-ИГРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ «МАЛЕНЬКИЙ ТРУБОЧИСТ, ИЛИ ДАВАЙТЕ СТАВИТЬ ОПЕРУ»)

Аннотация. Тема детства представлена в композиторском наследии Бенджамин Бриттена ярко и разнообразно. Благодаря опоре на национальные традиции, а также обращению к общеевропейским канонам тема детства у Бриттена не теряет своей актуальности, и интерес к его творчеству усиливается. Отдельно в статье анализируется специфика произведения «Маленький трубочист, или Давайте ставить оперу». Рассматривается объединение оперы и музыки для детей в игровом спектакле для молодежи.

Ключевые слова: музыка Англии; Бенджамин Бриттен; музыка о детях; музыка для детей; XX век.

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

Veronika Belova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.05 Musicology
E-mail: belova_veronika-513@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

**THE THEME OF CHILDHOOD IN THE WORK OF BENJAMIN BRITTEN
(BASED ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE-GAME FOR CHILDREN
“THE LITTLE CHIMNEY SWEEPER, OR LET’S START AN OPERA”)**

Annotation. The theme of childhood is presented in the composer's heritage of Benjamin Britten in a bright and varied way. Thanks to the reliance on national traditions, as well as an appeal to pan-European canons, the theme of childhood in Britten does not lose its relevance, and interest in his work is intensifying. Separately, the article analyzes the specifics of the work “The Little Chimney Sweep, or Let’s Staging an Opera.” The combination of opera and music for children in a play performance for young people is considered.

Keywords: music of England; Benjamin Britten; music about children; music for children; 20th century.

Чистая, невинная, непосредственная тема детства во все времена привлекала деятелей культуры и искусства. Музыка не стала исключением. Начиная со времен Античности и заканчивая современностью, данная тема интересовала композиторов, заставляя их познавать феномен детства и открывать новые грани детской души. Яркими примерами могут служить «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Бирюльки» С. Майкапара, «Детский альбом» А. Гречанинова, «Детская музыка» С. Прокофьева, «Детский уголок» К. Дебюсси, балет «Снежная королева» Р. Милфорда, пьесы У. Уолтона, оперы А. Буша и М. Гиббса, симфоническая сказка С.С. Прокофьева «Петя и волк» и др.

В зарубежной музыке XX века в связи с темой детства особенно выделяется имя Бенджамин Бриттена (1913–1976). Образы детства в произведениях английского композитора присутствовали на протяжении всего творческого пути. Подобно известным музыкантам-педагогам Б. Бартоку, З. Кодая, К. Орфу, Бриттен создает значительное количество произведений для детей и юношества – музыка для музыкальных школ и детских любительских спектаклей. Кроме того, композитор изучает особенности восприятия музыки публикой и стремится идти на непосредственный контакт с аудиторией. Он претворяет свои творческие замыслы, создав весомое разножанровое музыкальное наследие на детскую тематику: баллады, песни, симфонии, хоры, оперы.

Своеобразной чертой композитора можно считать то, что во многих произведениях задействованы детские персонажи, выполняющие значимую смысловую нагрузку. Например, в операх дети не просто исполняют главные роли («Поворот винта», «Маленький трубочист»), но также имеют ключевое значение в развитии драматургических концепций оперного спектакля («Питер Граймс», «Сон в летнюю ночь»). Образам детей в произведениях Бриттена свойственны глубокие и реалистичные характеристики («Поворот винта», «Альберт Херринг»).

Воплощение темы детства у Бриттена имеет ряд характерных особенностей. Так, для стиля композитора характерна прочная опора на национальные традиции, с чем во многом и связана особенная популярность его музыки на родине. В целом, в Англии профессиональное музыкальное искусство разных исторических периодов характеризовалось глубокой взаимосвязью с фольклором, а также с литературой и театром. В Вариациях для хора *a cappella* на тему «Родился мальчик» *op. 3* поэтической основой становятся тексты XV–XVI веков, заимствованные из английских сборников рождественских песен, что свидетельствует о приверженности композитора национальным традициям, начиная с первых композиций.

Национальные истоки ощутимы и в последующих произведениях Бриттена. В «Весенней симфонии», в которой звучит хор детей и задействованы детские персонажи, композитор использовал пасторальный (весенний) мадригал Елизаветинской эпохи, который символизировал золотой век национальной музыки. Показательным примером обращения композитора к национальным традициям является также создание «Вариаций и фуги на тему Г. Пёрселла». При выборе темы композитор использовал одну из ярчайших мелодий эпохи Барокко – рондо из «semi-оперы» «Абделазар» Генри Пёрселла. «Semi-опера» (название буквально означает «полуопера») была одним из самых интересных жанров музыкального театра Англии XVII века, в которой разговорные диалоги чередовались с танцами и пением. Существенное отличие от мюзиклов и спектаклей заключается в том, что музыкальные номера были не просто «сопровождением» драматургического действия, иллюстрацией, а неотъемлемой частью всего, что происходило на сцене.

С другой стороны, в творчестве Бриттена важны не только национальные истоки, он также с уважением относился и к общеевропейским канонам. Композитор считал, что только синтез всего самого лучшего из обоих миров и происходящего вокруг может способствовать созданию шедевров.

За понятием «детское» у Бриттена нередко скрываются взрослые персонажи, обладающие чертами характера, свойственными детям. Часто они не поняты обществом и оттого глубоко несчастны. Например, в опере «Альберт Херринг» типичные представления о «взрослом» и «детском» как бы меняются местами, а воплощением большого наивного ребёнка становится взрослый главный герой с чистой душой и детским восприятием окружающей действительности. Сопоставляя понятия «взрослое» и «детское», композитор нередко наделяет «взрослое» отрицательными характеристиками, вероятно, намекая на его несовершенство. А в образах, связанных с детством, заключает всё хорошее, что есть в «мире детства», стараясь в своём творчестве обратить внимание на его несправедливое игнорирование.

Важной особенностью воплощения темы детства в творчестве композитора становится просветительская деятельность. Бенджамин Бриттен стремится сделать музыкальное искусство понятным и доступным даже самым маленьким слушателям. Некоторые произведения были созданы с целью постепенного вовлечения детей в мир музыки, иллюстрируя при этом, например, все особенности устройства и звучания симфонического оркестра («Путеводитель по оркестру для молодёжи»), где композитор, подобно Сергею Сергеевичу Прокофьеву в симфонической сказке для детей «Петя и волк», знакомит слушателя с различными инструментами, их тембрами, особенностями звучания.

Особенностью творческого наследия английского композитора является то, что его многие «детские» сочинения написаны для детей, которые являются участниками исполнения той или иной пьесы. А именно, по задуманному ходу демонстрации произведения на публику, детская «актерская» группа должна активно участвовать в непринужденной, игровой форме, приобщившись «к тем особенностям современного музыкального языка, которые приводят в недоумение излишне консервативных, обременённых стереотипами взрослых» [6]. Так, если взять, к примеру, неординарный спектакль «Маленький трубочист, или Давайте ставить оперу», то в нем участвуют дети, взрослые, и в процессе его исполнения в действие подключаются зрители, и, таким образом, повышается интерес аудитории к музыке, демонстрируется её доступность. Идея оперы состоит в том, чтобы раскрыть несправедливый мир маленьких мальчиков-подростков, которых привлекали к нездоровой и опасной практике лазания по дымоходам для их чистки от сажи.

Первое исполнение «Маленького трубочиста» состоялось в 1949 году с явно назидательным умыслом. Оно было рассчитано на юную аудиторию и создано для исполнения детьми. Первые два акта оперы выполнены в форме пьесы, иллюстрирующей подготовку и репетицию «Маленького трубочиста» актёрами театра и детьми, а сама опера исполняется в третьем акте с привлечением зрителей. И если в первом действии демонстрируется репетиция, во время которой актёры находятся в обычной одежде, то во втором артисты выходят в костюмах, и так начинается оперный спектакль.

Таким образом, первая половина спектакля представляет собой весьма привлекательный и необычный для зрителей театральный процесс: открываются кулисы, на сцене тишина, нет ни актёров, ни музыкантов, но есть декорации... Зрители замирают в ожидании действия. И вот постепенно театр оживает, как будто пробуждается ото сна, пространство заполняется звуками, несколькими мелодичными песнями, которые режиссер, он же и дирижер, исполняет для публики. Зал и сцена заполняются звуками, предметами, людьми...

И в это время начинается бурное действие: актёры активно придумывают сценарий, готовят декорации и костюмы, распределяют роли, репетируют... Зритель в это время наблюдает, предугадывая «А что же будет дальше?», даже не представляя того, что это своего рода репетиция «небольшой оперы о маленьком трубочисте, которая при активнейшем участии публики исполняется в качестве второй части. Можно вообразить себе, до какой степени были обескуражены первые слушатели спектакля, выяснившие, что по ходу представления им следует исполнить четыре песни в оригинальном, непривычном для тех лет музыкальном стиле (к тому же разбиться на четыре хора и изображать крики птиц)» [6]. Для этого композитором были написаны четыре песни для зрителей: «Песня трубочиста», «Купание Сэмми», «Ночная песня» и финальная «Песня-наставление».

Главными вокальными партиями представлены детские голоса (семь человек), а также четыре взрослых солиста («сопрано, альт, тенор, бас), при этом мужские голоса играют по две роли. В целом, в опере преобладают именно детские тембры. Кроме того, важное место в исполнительском составе занимает и хор, который формируется не только из артистов, но, как отмечалось, и из зрителей в зале» [3, с. 513]. Именно такая задумка подключения зрителей к сценическим действиям создает атмосферу домашнего спектакля.

Этому же соответствует и состав домашнего (камерного) оркестра, который включает фортепиано, струнный квартет и небольшую группу ударных. Именно этот оркестровый состав используется в основной части оперы. Также интересным является композиторское решение включения в оркестровый состав саксофона, соло которого характеризует эпоху и персонажей, живущих в провинциальном городке середины XX века. В этом ключе композитор показал хронологический этап, который обозначил действия главных героев и их творческую постановку о жизни маленького трубочиста в далекие времена, когда дети выполняли тяжелый труд и подвергались опасности.

Таким образом, два основных направления жизни и творчества Б. Бриттена – опера и музыка для детей объединяются в этом игровом спектакле для молодёжи. Такая деятельность воплощает всесторонний и увлекательный театральный опыт, знакомя юных зрителей с условностями оперы посредством простой, но трогательной истории, в которой они могут посочувствовать другим. О том, что Б. Бриттен, несомненно, добился успеха, свидетельствует всеобщая привлекательность и популярность этого произведения.

Изучая творчество Б. Бриттена, Н.А. Калашникова подчёркивает особое признание композитора, которого «в силу широты, объёмности и глубины раскрытия темы детства в наследии <...> на родине называют «поэтом

детства», творчество которого объединяет «музыку о детях» и «музыку для детей», <...> раскрывая полную палитру образных красок и эмоциональных состояний такого знакомого и неизвестного, понятного и зачастую непонятого, манящего и окутанного тайной мира детства» [2, с. 87]. Этому же мнению придерживается и В.В. Красов, отмечая повышенное внимание композитора «к звучанию детских голосов», звучащих «в операх, кантатах и ораториях Б. Бриттена <...> так же часто, как звучали они в церковной и театральной музыке Англии XVI–XVII вв.» [4, с. 154].

Тема детства представлена в композиторском наследии Бенджамин Бриттена ярко и разнообразно. Благодаря опоре на традиции, обращению в своём творчестве к вечным темам, а также нестандартным подходам и неординарным решениям тема детства у композитора не теряет своей актуальности, и интерес к его творчеству, в том числе и связанному с темой детства, усиливается с каждым годом. Примечательно, что кроме музыкального жанра Бриттен раскрыл тему детства и в своих литературных сочинениях. Так, совместно с И. Холст написана книга «Чудесный мир музыки» для самых маленьких читателей, в которой просто и увлекательно изложены основные понятия о музыке.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что в творчестве английского композитора объединяются две категории: «музыка о детях» и «музыка для детей», раскрывается полная палитра образных красок и эмоциональных состояний такого знакомого и неизвестного, понятного и зачастую непонятого, манящего и окутанного тайной мира детства. Примечательно, что в силу широты, объёмности и глубины раскрытия темы детства в наследии композитора, на родине его называют «поэтом детства».

Литература:

1. Данько, Л.Г. Людмила Ковнацкая. Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие: рецензия / Л.Г. Данько. – Текст : непосредственный // OPERA MUSICOLOGICA. – 2019. – № 1 (39). – С. 96–106.
2. Калашникова, Н.А. Бенджамин Бриттен как «поэт детства» / Н.А. Калашникова. – Текст : непосредственный // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сборник статей по материалам XVIII Международной научно-практической конференции. – Тамбов : Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», 2022. – С. 82–87.
3. Калашникова, Н.А. Тема детства в творчестве Бенджамин Бриттена (на примере спектакля-игры для детей «Давайте ставить оперу») / Н.А. Калашникова. – Текст : непосредственный // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сборник статей по материалам XVIII Международной научно-практической конференции. – Тамбов : Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», 2017. – С. 510–516.
4. Ковнацкая, Л.Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития / Л.Г. Ковнацкая. – Москва : Советский композитор (Зарубежная музыка. Мастера XX века), 1986. – 216 с. – Текст : непосредственный.
5. Ковнацкая, Л.Г. Бенджамин Бриттен : монография / Л.Г. Ковнацкая. – Москва : Советский композитор, 1974. – 432 с. – Текст : непосредственный.
6. Насонов, Р. Бриттен / Р. Насонов. – Текст : электронный // Искусство. – 2003. – № 20. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200302001> (дата обращения: 09.04.2024).
7. Таурагис, А.И. Бенджамин Бриттен: очерк жизни и творчества / А.И. Таурагис. – Ленинград : Музыка, 1965. – 150 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Dan'ko, L.G. Lyudmila Kovnatskaya. Glavnye temy: Britten, Shostakovich i drugie: retsenziya / L.G. Dan'ko. – Tekst : neposredstvennyy // OPERA MUSICOLOGICA. – 2019. – № 1 (39). – S. 96–106.
2. Kalashnikova, N.A. Bendzhamin Britten kak «poet detstva» / N.A. Kalashnikova. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo : sbornik statey po materialam XVIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Tambov : Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovaniya «Tambovskiy gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskii institut im. S.V. Rakhmaninova», 2022. – S. 82–87.
3. Kalashnikova, N.A. Tema detstva v tvorchestve Bendzhamina Brittena (na primere spektaklya-igry dlya detey «Davayte stavit' operu») / N.A. Kalashnikova. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo : sbornik statey po materialam XVIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Tambov : Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovaniya «Tambovskiy gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskii institut im. S.V. Rakhmaninova», 2017. – S. 510–516.
4. Kovnatskaya, L.G. Angliyskaya muzyka XX veka: istoki i etapy razvitiya / L.G. Kovnatskaya. – Moskva : Sovetskiy kompozitor (Zarubezhnaya muzyka. Mastera XX veka), 1986. – 216 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Kovnatskaya, L.G. Bendzhamin Britten : monografiya / L.G. Kovnatskaya. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1974. – 432 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Nasonov, R. Britten / R. Nasonov. – Tekst : elektronnyy // Iskusstvo. – 2003. – № 20. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200302001> (data obrashcheniya: 09.04.2024).
7. Tauragis, A.I. Bendzhamin Britten: ocherk zhizni i tvorchestva / A.I. Tauragis. – Leningrad : Muzyka, 1965. – 150 s. – Tekst : neposredstvennyy.

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

Карташева Дарья Олеговна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыкаведение
E-mail: daryakartasheva03@mail.ru
Россия, г. Челябинск

НАДЕЖДА И ВЕРА В ПОБЕДУ В «ЛЕНИНГРАДСКОЙ» СИМФОНИИ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Аннотация. В статье рассматривается история создания Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича как прямого отклика на события первых месяцев Великой Отечественной войны, раскрываются ее глубинные смыслы, а также изучается влияние произведения на последующие поколения.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович; Седьмая симфония; Великая Отечественная война.

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

Daria Kartasheva,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.05 Musicology
E-mail: daryakartasheva03@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

HOPE AND FAITH IN VICTORY IN D.D. SHOSTAKOVICH'S «LENINGRAD» SYMPHONY

Annotation. The article examines the history of the creation of the Seventh Symphony by D.D. Shostakovich as a direct response to the events of the first months of the Great Patriotic War, its deep meanings are revealed, and the influence of the work on subsequent generations is also studied.

Keywords: D.D. Shostakovich; Seventh Symphony; Great Patriotic War.

Перемены, произошедшие в культуре XX века, не просто несравнимы по своему масштабу с изменениями во всей предыдущей истории, но заставляют предполагать ещё более радикальные трансформации в жизни человечества в недалёком будущем. Масштаб и глубина перемен касаются как приобретений, так и утрат. При этом приобретения затрагивают область средств в широком понимании (коммуникационных, транспортных, производственных, художественных). Утраты же связаны с самым важным в жизни – с существованием человека, с представлением о нём как о творении, наделённом высшими ценностями, сопряжёнными с такими понятиями, как Любовь, Добро, Красота.

Исторические катаклизмы XX века – мировые войны, социальные революции – повлекли невиданные прежде человеческие жертвы. Вот почему музыка о войне – музыка трагедии, сопротивления, но и надежды. Создавая в начале 1980-х годов оперу «Живи и помни», названную современниками «оперой о душе человеческой», композитор К.Е. Волков писал: «Сегодня мы, кажется, начинаем возвращаться на «круги своя». К духовности. К Природе. К Памяти. К Человеку. К нему как истоку, как цели и смыслу сущего, как к Надежде...» [2, с. 374].

Есть глубокий символический смысл в том, что самая жестокая Вторая мировая война проходит через сердцевину XX века. Она словно рассекает столетие на две части, чтобы позднее воссоединить их в ещё более трагическом единстве. В трактовке военной темы художников военных лет волнует боль утрат, основы жизнебытия; война как насилие над личностью, как страдание, нравственное испытание, но и высота человеческого духа. Все эти разные лики войны нашли отражение в сочинениях военных лет. Таковы: Седьмая (1941), Восьмая симфонии (1943) Д.Д. Шостаковича; Пятая (1944), Шестая (1945–1947) симфонии С.С. Прокофьева; Вторая (1941), Третья (1946) симфонии А. Онегера; кантата Ф. Пуленка «Лик человеческий» (1943); «Квартет на конец времени» (1941) О. Мессиана; Концерт для оркестра (1943) Б. Бартока; «Симфония-реквием» (1944) Б. Бриттена и др.

Сразу после окончания войны и в период «оттепели» (1960–70-е годы) вновь с особой силой звучат коренные вопросы бытия – жизни и смерти, войны и мира, человеческих судеб. Появляется множество сочинений, связанных с военной тематикой: опера «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948) С.С. Прокофьева; Тринадцатая симфония (1962) Д.Д. Шостаковича; кантата «Песни войны и мира» (1959) А. Шнитке; вокально-симфоническая поэма

«Военные письма» (1972) В.А. Гаврилина; оперы «Пассажирка» (1967) М.С. Вайнберга, «Дневник Анны Франк» (1969) Г.С. Фрида, «Плач по жертвам Хиросимы» (1960) К. Пендерецкого, «Военный реквием» (1962) Б. Бриттена и т. д.

Время неумолимо движется вперед, отдаляя страшные события военных лет, многое стирая из памяти. Но из года в год человечество вспоминает подвиг людей, сражавшихся за мирную жизнь и благополучие людей, сохраняет живую память о тех, кто не дожил до наших дней, кто не смог вернуться к родному очагу, подарив людям ценой своей жизни радость бытия под мирным небом. В конце XX – начале XXI веков образы войны и мира, жизни и смерти, конца света и возрождения продолжают с новой силой звучать в произведениях разных жанров: опере «Живи и помни» (1983) К.Е. Волкова, балете «Дом у дороги» (1984) В.А. Гаврилина, в сочинении «Месса за мир» (1999) К. Дженкинса, «Dies irae» (2010) Р.К. Щедрина для трёх органов и трёх труб, «Passion-XXI для органа и большого симфонического оркестра» (2012) В.В. Беляева и др. Стремление подчеркнуть этико-философский аспект воссоздаваемых событий, придать им универсальный характер обусловило смысловую ёмкость сочинений, их многоплановость. Это, в свою очередь, определило своеобразие жанровых, композиционных и драматургических решений, определяемых авторским замыслом.

Седьмую симфонию композитор начал создавать в блокадном Ленинграде, завершил в Куйбышеве, куда был эвакуирован в декабре 1941 года. Здесь оркестр Большого театра под управлением С. Самосуда впервые исполнил сочинение – 5 марта 1942 года. Через две недели Шостакович, Самосуд и солисты Большого театра вылетели в Москву для подготовки московской премьеры объединёнными силами музыкантов Большого театра и Всесоюзного радио. Концерт прошёл в колонном зале Дома союзов 29 марта 1942 года и транслировался на всю страну. Премьера симфонии в осажденном Ленинграде состоялась чуть позднее – 9 августа 1942 года (на 335 день блокады) в зале Филармонии, дирижировал К. Элисберг.

После этого исполнения началось триумфальное шествие симфонии не только по стране, но и по всему миру. К этому времени симфония достигла берегов Америки (из Ленинграда фотоплёнку партитуры симфонии вывезли на самолёте в Лондон, затем в Нью-Йорк). Радиопремьера состоялась 19 июля 1942 года – симфоническим оркестром Национального радио управлял Артуро Тосканини. «В концертном сезоне 1942–1943 годов почти все оркестры США включили Симфонию в свой репертуар, сыграв её в общей сложности 62 раза; в среднем она звучала ежемесячно по семь раз. 134 радиостанции Соединённых штатов и 99 радиостанций Латинской Америки транслировали её» [6, с. 117].

В апреле 1942 года за Седьмую симфонию Шостакович был удостоен Государственной премии Первой степени. Пожалуй, ни одно из крупных сочинений Шостаковича не имело столь прочной традиции однозначного смыслового истолкования как Седьмая симфония – прямой отклик на события, первых, самых тяжелых месяцев Великой Отечественной войны. На подобный комментарий было много причин: и общеизвестные условия её создания, и авторские пояснения, публиковавшиеся (вопреки обыкновению композитора) ещё до полного завершения работы.

Седьмая симфония – одно из наиболее сложных и неоднозначных произведений композитора (как неоднозначно и сложно было время, отразившееся в нём).

Исследователь Д. Житомирский, анализируя духовную атмосферу тех лет, мучительные вопросы, которые неизбежно вставали перед каждым думающим человеком, пишет: «В многочисленных публичных комментариях к Седьмой и Восьмой симфониям (в том числе и напечатанных от имени автора) все драматические образы этих произведений связывались только с Великой Отечественной войной. Разумеется, эта связь неоспорима. Но в душе, в сознании композитора было и другое» [5, с. 104]. На «другое» и его важность позднее указывает и сам композитор в воспоминаниях, цитируемых Д. Житомирским: «О Седьмой и Восьмой услышал больше глупостей, чем о других моих работах. Все, что об этих симфониях было написано в первые дни, повторяется до сих пор. Между тем, было ведь достаточно времени для Размышлений» [цит. по: 1, с. 112].

Тема войны в симфонии получила философскую трактовку, предполагающую неоднозначное её решение. Глубокий интонационный анализ, проделанный исследователем В. Вальковой в статье «Музыкальные подтексты (к проблеме семантических возможностей рассредоточенного тематизма)» позволяет в сквозных «межтематических» интонационных связях раскрыть не только текст, но и музыкальный подтекст произведения, выявить его сокровенную смысловую «сверхидею». Более того, В. Валькова подчёркивает: «Седьмая симфония – одно из ключевых произведений композитора, бросающее ответ и на последующие его опусы (особенно многозначительно появление ее «тени» в последней, Пятнадцатой, симфонии мастера). Поэтому расшифровка её подтекста может иметь значение для осмысления всего творчества нашего великого современника» [1, с. 113].

Связь произведения с событиями Великой Отечественной войны – факт, имеющий, несомненно, огромное историческое значение. Так, по поводу первого исполнения произведения в Москве в 1942 году композитор писал: «Мы воюем во имя торжества разума над варварством... Когда грохочут наши пушки, поднимают свой могучий голос наши музы» [4, с. 245]. «Другое», о котором пишет Д. Житомирский, лежит не столько за пределами этих событий, сколько в их более объёмном восприятии. Художник с таким социальным темпераментом, как Д. Шостакович, не мог не откликнуться на резкий трагический слом в судьбе своего народа. И в то же время в своём первом крупном военном произведении он не мог не реагировать на всю глубину нравственных проблем, поставленных его временем. А время несло в себе не только праведный гнев народа против нацистов и готовность к защите своего отечества, но и «мрачные тени» предвоенных репрессий (среди погибших тогда были дорогие Д. Шостаковичу люди М. Тухачевский, В. Мейерхольд и др.). В опубликованных позднее военных дневниках

В.И. Вернадского читаем: «Мыслящие и чуткие люди отчётливо прозревали в те дни скрытую трагическую связь между внутренними проблемами нашей предвоенной жизни и разразившейся катастрофой, что и явилось самой страшной духовной трагедией» [цит. по: 3, с. 113].

Первым и главным признаком того, что какое-либо сочинение не есть величина временная, является его осознание в историческом времени. Анализ интонационно-драматургической основы знакомого произведения первой половины XX века – Седьмой симфонии Д. Шостаковича – позволил понять общеизвестную истину: выдающиеся произведения искусства по прошествии определённой временной дистанции актуализируются, «прочитываются» по-новому.

В целом сочинение является в высшей степени уникальным художественным документом своей эпохи. Волнующие каждого темы войны и мира, добра и зла актуальны всегда, поэтому сочинения столь современные и сегодня. Изучая «музыку, звучащую чтобы увековечить память о войне» осознаёшь, что она не только выражает чувства горя и скорби войны, но составляет важную часть её поминовения, что позволяет войне войти в коллективную культурную память – не одной нации, но всех людей на земле. В симфонии с большой силой выражен пафос обличения зла, красота и ценность высоких идеалов. И в этом – ее яркое гуманистическое звучание. Как сказал французский поэт П. Элюар: «Если заглохнет эхо их голосов, то мы погибнем...». Сегодня, как никогда, актуальна эта мысль.

Литература:

1. Бобровский, В.В. Программный симфонизм Шостаковича / В.П. Бобровский. – Текст : непосредственный // Музыка и современность : сборник статей / ред.-сост. Т.А. Лебедева. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1965. – С. 32–67.
2. Баева, А.А. Военная тема в операх отечественных композиторов второй половины XX столетия / А.А. Баева. – Текст : непосредственный // Двадцатый век. Музыка войны и мира : материалы международной научной конференции / ред.-сост. К.С. Власова, К.В. Зенкин, М.А. Крачевская. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – С. 373–384.
3. Валькова, В.Б. Музыкальные подтексты (к проблеме семантических возможностей рассредоточенного тематизма) / В.Б. Валькова. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкального содержания : сборник трудов / отв. ред. Л.П. Казанцева. – Вып. 136. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1996. – С. 97–125.
4. Долинская, Е.Б. Композитор на войне и о войне. Николай Мясковский / Е.Б. Долинская. – Текст : непосредственный // Двадцатый век. Музыка войны и мира : материалы международной научной конференции / ред.-сост. Е.С. Власова, К.В. Зенкин, М.А. Крачевская. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – С. 239–249.
5. Житомирский, Д.В. О прошлом без прикрас. Из воспоминаний и размышлений / Д.В. Житомирский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1988. – № 2. – С. 96–105.
6. Хентова, С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 томах. Том 2 / С.М. Хентова. – Ленинград : Музыка, 1986. – 624 с. – Текст : непосредственный.
7. Ярустовский, Б.М. Симфонии о войне и мире / Б.М. Ярустовский. – Москва : Музыка, 1966. – 368 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bobrovskiy, V.V. Programmnyy simfonizm Shostakovicha / V.P. Bobrovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i sovremennost' : sbornik statey / red.-sost. T.A. Lebedeva. – Vyp. 3. – Moskva : Muzyka, 1965. – S. 32–67.
2. Baeva, A.A. Voennaya tema v operakh otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX stoletiya / A.A. Baeva. – Tekst : neposredstvennyy // Dvadsatyy vek. Muzyka vojny i mira : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / red.-sost. K.S. Vlasova, K.V. Zenkin, M.A. Krachevskaya. – Moskva : Progress-Traditsiya, 2016. – S. 373–384.
3. Val'kova, V.B. Muzykal'nye podteksty (k probleme semanticheskikh vozmozhnostey rassredotochenogo tematizma) / V.B. Val'kova. – Tekst : neposredstvennyy // Voprosy muzykal'nogo sodержaniya : sbornik trudov / отв. red. L.P. Kazantseva. – Vyp. 136. – Moskva : Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 1996. – S. 97–125.
4. Dolinskaya, E.B. Kompozitor na voyne i o voyne. Nikolay Myaskovskiy / E.B. Dolinskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Dvadsatyy vek. Muzyka vojny i mira : materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / red.-sost. E.S. Vlasova, K.V. Zenkin, M.A. Krachevskaya. – Moskva : Progress-Traditsiya, 2016. – S. 239–249.
5. Zhitomirskiy, D.V. O proshlom bez prikras. Iz vospominaniy i razmyshleniy / D.V. Zhitomirskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Sovetskaya muzyka. – 1988. – № 2. – S. 96–105.
6. Khentova, S.M. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 tomakh. Tom 2 / S.M. Khentova. – Leningrad : Muzyka, 1986. – 624 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Yarustovskiy, B.M. Simfonii o voyne i mire / B.M. Yarustovskiy. – Moskva : Muzyka, 1966. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Пестрякова Анастасия Алексеевна,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»,
магистрант
E-mail: an.pestryakova01@mail.ru
Россия, г. Санкт-Петербург
Научный руководитель:
Цейтлина Марина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент;
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»,
доцент кафедры истории и теории искусства
E-mail: zeitlinam.72@mail.ru
Россия, г. Санкт-Петербург

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАРТИН «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» ХЕНДРИКА ТЕРБРЮГГЕНА И МАТТИАСА СТОМА

Аннотация. В данной статье проводится сравнительный анализ композиции произведения Хендрика Тербрюггена и полотна Маттиаса Стома на тему «Поклонение волхвов». При анализе композиционных особенностей автор выявляет иконографическую традицию данного сюжета и его специфику интерпретации в контексте творчества утрехтских караваджистов.

Ключевые слова: утрехтские караваджисты; поклонение волхвов; Хендрик Тербрюгген; Маттиас Стом; иконография.

Anastasia Pestriakova,
Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
Master's Student
E-mail: an.pestryakova01@mail.ru
Russia, Saint Petersburg
Scientific Adviser:
Marina Tseitlina,
Candidate of Art History, Associate Professor;
Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
Associate Professor of the Department of History and Theory of Art
E-mail: zeitlinam.72@mail.ru
Russia, Saint Petersburg

COMPOSITIONAL FEATURES OF THE PAINTINGS «ADORATION OF THE MAGI» BY HENDRICK TER BRUGGHEN AND MATTHIAS STOM

Annotation. This article provides a comparative analysis of the composition of the work by Hendrick ter Brugghen and painting by Matthias Stom of the theme «Adoration of the Magi». When analyzing compositional features, the author reveals the iconographic tradition of this plot and its specific interpretation in the context of the creativity of the Utrecht Caravaggisti.

Keywords: Utrecht Caravaggisti; adoration of the Magi; Hendrick ter Brugghen; Matthias Stom; iconography.

Новозаветный сюжет «Поклонение волхвов» повествует о трех мудрецах с востока, пришедших поклониться Младенцу Иисусу. Этот эпизод нашел свое отражение в живописи многих западноевропейских художников XVII века. Мастера по-разному воплощали данную сцену, так или иначе меняя композиционную схему и внося в иконографию новые детали.

В данной статье автор проведет сравнительный анализ композиции картины Хендрика Тербрюггена (1588–1629 гг.) «Поклонение королей» (1619 г., X., м., 132,5×160,5 см. Рейксмузеум, Амстердам) и работы Маттиаса Стома (1600 – после 1652 гг.) «Поклонение волхвов» (1630-е гг., X., м. 175×172 см. Национальный музей, Стокгольм). Оба мастера принадлежат к группе утрехтских караваджистов. Интерпретация данного сюжета в живописи двух представленных живописцев отличается вниманием мастеров к деталям, реалистичным исполнением фигур, контрасту света и тени. Е.И. Ротенберг указывает, что утрехтские караваджисты часто использовали «поясную и поколенную композицию» [7, с. 45]. Несмотря на распространенный тип композиции, подобное расположение персонажей в основном свойственно для жанровых сцен у утрехтских караваджистов. В данной религиозной сцене оба художника изображают всех героев полотна в полный рост, поскольку основной задачей является воплощение новозаветного сюжета и его мельчайших деталей.

Хендрик Тербрюгген (1588–1629 гг.) – голландский художник, утрехтский караваджист. Мастер обучался у нидерландского живописца Абрахама Блумарта (1564–1651 гг.), а в начале XVII века Тербрюгген работал в Риме, где познакомился с произведениями караваджистов. Помимо влияния творчества Караваджо, художник вдохновлялся произведениями Гвидо Рени (1675–1642 гг., Орацио Джентилески (1563–1639 гг.), Карло Сарачени (ок. 1579–1620 гг.) и многих других итальянских живописцев.

В рецензии П.Х. Янссена и М. Хойла на работу Л.Дж. Слаткеса и У. Франитса «The Paintings of Hendrick Ter Brugghen 1588–1629: Catalogue Raisonné» (Картины Хендрика Тербрюггена 1588–1629: Каталог-резонне) исследователи рассуждают о творчестве Тербрюггена: «Стилистически и иконографически искусство Тербрюггена было наиболее тесно связано с творчеством Дирка ван Бабюрена». У обоих живописцев в творчестве также наблюдается «использование акцентов света на лицах и на костяшках рук...» [1, р. 316]. Данные световые акценты Тербрюгген применял в своих полотнах на религиозную тематику, что придавало им драматичность и некоторую меланхоличность.

В произведении Хендрика Тербрюггена «Поклонение королей» (1619 г., Х., м., 132,5×160,5 см. Рейксмузеум, Амстердам) больше холодных оттенков, композиция не уравновешена по массе и размещению персонажей, весь акцент смещен в левую часть полотна, что в целом характерно для иконографии сцены «Поклонение волхвов» в западноевропейской живописи XVII века, так как подобное композиционное решение происходит из-за большого количества участников сцены и попыткой художников разместить персонажей со значимой долей иерархии. Обычно герои Святого Семейства смещаются в левую часть, и группируются в условный треугольник. Здесь Тербрюгген не выделяет Христа, Мадонну и Обручника в отдельную композиционную группу. Младенца Иисуса живописец подчеркивает локальным, самым светлым цветом. Иосиф практически всегда изображается за спиной у Девы. Его одежда проста, руки несколько напряженно сжаты в замок. Он молчаливо рассматривает пришедших гостей. Несмотря на смещение композиции в левый край, она визуально кажется достаточно гармоничной, так как живописец сбалансировано сочетает светлые оттенки с темными цветовыми пятнами.

Разные по наполненности края композиции визуально дополняют друг друга колористической привязкой, и достаточно лиричным завершением дальнего плана, нежным пейзажем раннего прохладного утра, придающего полотну ощущение меланхоличности и статичности. Пространственное решение также не задает ритм. Статика добавляет изображенному сюжету сдержанность и величественность.

Маттиас Стом (1600 – после 1652 гг.) – мастер, приписываемый к группе утрехтских караваджистов. С точностью нельзя утверждать, работал ли художник в Утрехте. Возможно, Стом обучался у Геррита ван Хонтхорста и Хендрика Тербрюггена. Маттиас Стом продолжительное время жил в Италии, где, вероятно, познакомился с работами Караваджо, которые оказали сильнейшее влияние на его стиль, хотя и не исключено, что изначально с караваджизмом в творчестве своих учителей Стом столкнулся, находясь в Утрехте [2].

Заметна композиционная схожесть вышеупомянутого полотна Тербрюггена и живописного произведения Маттиаса Стома «Поклонение волхвов» (1630-е гг., Х., м. 175×172 см. Национальный музей, Стокгольм). Можно предположить, что Стом вдохновлялся композицией картины «Поклонение королей» Тербрюггена, когда обучался у него. В картине Маттиаса Стома заметно стремление художника к реалистичности выписанных деталей, подчеркивающих торжественность этой сцены. Картина Стома лишена драматичности и волнительной составляющей момента, наоборот она поражает своей живостью, энергичностью, за счет ярких цветовых пятен. И Хенрик Тербрюгген, и Маттиас Стом, как последователи Караваджо, продолжают развивать его новаторские тенденции в своем творчестве. С.М. Даниэль рассуждает о художественной концепции Караваджо, в которой «предмет и пространство, герой и среда, часть и целое связано...». Для методики Караваджо свойственны такие явления, как «крупный план, характерное фрагментирование композиции, система теневрозо...» [6, с. 55]. И Тербрюгген, и Стом в своих произведениях также обращаются к данным приемам.

Иконография сюжета «Поклонение волхвов» – это как раз тот случай, когда смысловой центр не сосредоточен исключительно в какой-либо одной части полотна, так как эта сцена многофигурная и характеризует собой продолжительное действие, а не один момент. Условно оба полотна можно разделить на несколько групп: Святое Семейство, волхвы, другие паломники и отдельно изображается группа с лошадьми и верблюдами в работе Тербрюггена.

Как указывает Д.В. Березин: «Центр выделяется акцентом, цветом, объемом, освещенностью» [4, с. 52]. Действительно, говоря о двух рассматриваемых произведениях, можно сказать, что художники выделяют главных героев сюжета. Значимой фигурой выступает Младенец Иисус, его художники изображают, используя локальный цвет. От фигуры Христа живописцы переходят к фигурам Девы, Обручника, волхвов: Каспара, Бальтазара, Мельхиора.

Композиция влияет на общее восприятие художественного образа. В иконографии сцены «Поклонение волхвов» в западноевропейском искусстве XVI–XVII вв., часто встречается ассиметричная композиция. У подобного типа композиции смысловой центр расположен не в середине картины, центр распределен по всему полотну, и, как правило, основные акценты смещены в левую часть, как это можно видеть во многих других работах, например: в произведении Джентиле да Фабриано (1370–1427 гг.) «Поклонение волхвов» (1423 г., Темпера на панно, 300 см×282 см. Галерея Уффици, Флоренция); у Джорджоне (1477/1478–1510 гг.) «Поклонение волхвов» (1506–1507 гг., Д., м. 29×81 см. Лондонская национальная галерея, Лондон); у Герарда Давида (ок. 1460–1523 гг.) «Поклонение волхвов» (1515–1523 гг. Д., м. 60×59,2 см. Лондонская национальная галерея, Лондон), в произведении Якопо Бассано (1510–1592 гг.) «Поклонение волхвов» (1563–1564 гг., Х., м. 92,3×117,5 см. Музей истории искусств, Вена), у Абрахама Блумарта (1566–1651 гг.) «Поклонение волхвов» (1624 г. Х., м. 193,7×168,8 см. Центральный музей Утрехта, Утрехт), в картине Питера Пауля Рубенса (1577–1640 гг.) «Поклонение волхвов» (1628–1629 гг. Х., м. 355,5×493. Мадрид, Музей Прадо).

Безусловно, в западноевропейском изобразительном искусстве можно встретить и совершенно другие композиционные вариации, однако, в данной статье автор остановится именно на композиционном решении, основанном на распределении смыслового центра от левой части в правую часть полотна.

Несмотря на то, что смысловым центром является левая часть обоих полотен, и движение волхвов, и других действующих лиц определяется с правой части в левую часть полотна. Восприятие зрителем данной композиции происходит слева направо, поскольку весомой частью обоих полотен и по цвету, и по расположению становится группа со Святым Семейством и Младенцем. Р. Арнхейм вводит понятие «направленные силы в картине», которое также применимо к данному типу композиции [3, с. 39]. Подобное движение волхвов и паломников к «центру притяжения» полотна способствует «оживлению художественного произведения» и его эмоциональной яркости [3, с. 40].

В обеих картинах Тербрюгген и Стом не направляют дальний план в перспективу, пейзаж не становится смысловым дополнением. Фигуры вытягиваются по вертикали на фоне пространства и визуально возвышаются над ним, открывая зрителю неожиданный ракурс [5, с. 309].

Важным смысловым акцентом композиции становится не только объемное построение фигуры в пространстве, но и создание силуэта и расположение цветовых пятен, характеризующих художественный образ. Данные образы отвечают тенденциям западноевропейской живописи барокко, такими составляющими, как намеренно усиленная светотень, динамичность фигур, не нарушающая при этом общий статичный ритм композиции. В целом, в живописи утрехтских караваджистов, фон не играет значимой роли, герои обособлены от него, дальний план становится скорее плоскостным дополнением для объемных и вполне реалистичных фигур, не конкурируя с ними.

Таким образом, в данной статье были рассмотрены композиционные особенности двух полотен, их схожие и различные черты. В целом, у Тербрюггена более тонкая проработка тонов, переходы более плавные, лишенные резких цветовых перепадов, произведение Стома более энергичное, эмоционально насыщенное. Конечно же, присутствуют и расхождения в изображении отдельно взятых героев. Например, в полотне Маттиаса Стома Младенец представлен более взрослым, чем у Хендрика Тербрюггена. В работе Тербрюггена у Мадонны читается печаль в глазах, так как она знает о будущем распятии Христа. Изображение печали Девы Марии как горя земной женщины более характерно для протестантской традиции, к примеру, у Рембрандта в картине «Святое Семейство с занавесом» (1646 г. Д., м. 46,5×69. Дворец Вильгельмскхёэ, Кассель) и у Питера де Греббера в произведении «Святое Семейство» (Ок. 1629 г. Д., м. 65×50. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), где также встречается образ взрослеющего Иисуса.

Композиционное решение полотен Тербрюггена и Стома было выбрано мастерами для четкого отображения смысловых деталей сюжета. Хендрик Тербрюгген и Маттиас Стом используют непропорциональность сторон в вышеупомянутых произведениях, не уравнивая края композиции по массе. Оба живописца усиливают ощущение иерархичности персонажей, распределяя смысловой центр от левой части полотна к середине.

Литература:

1. Janssen, P.H. Reviewed Work: The Paintings of Hendrick Ter Brugghen 1588–1629 : Catalogue Raisonné by Leonard J. Slatkes, Wayne Franits / P.H. Janssen, M.H. Simiolus. – Text : direct // Netherlands Quarterly for the History of Art. – 2006. – Vol. 32. No. 4. – P. 314–318.
2. The Kremer Collection : [сайт]. – URL: <https://www.thekremercollection.com/matthias-stom/> (дата обращения: 02.03.2024).
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; пер. В.Н. Самохина. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с. – Текст : непосредственный.
4. Березин, Д.В. Композиция в произведении искусства / Д.В. Березин. – Текст : непосредственный // Наука, образование и культура. – 2020. – № 3 (47). – С. 51–53.
5. Вишпер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Вишпер. – Москва : Искусство, 1970. – 581 с. – Текст : непосредственный.
6. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII в. / С.М. Даниэль. – Ленинград : Искусство (Ленинградское отделение), 1986. – 196 с. – Текст : непосредственный.
7. Ротенберг, Е.И. Искусство Голландии XVII века / Е.И. Ротенберг. – Москва : Искусство, 1971. – 235 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Janssen, P.H. Reviewed Work: The Paintings of Hendrick Ter Brugghen 1588–1629 : Catalogue Raisonné by Leonard J. Slatkes, Wayne Franits / P.H. Janssen, M.H. Simiolus. – Text : direct // Netherlands Quarterly for the History of Art. – 2006. – Vol. 32. No. 4. – P. 314–318.
2. The Kremer Collection : [сайт]. – URL: <https://www.thekremercollection.com/matthias-stom/> (data obrashcheniya: 02.03.2024).
3. Arnkheym, R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyat'ie / R. Arnkheym ; per. V.N. Samokhina. – Moskva : Progress, 1974. – 392 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Berezin, D.V. Kompozitsiya v proizvedenii iskusstva / D.V. Berezin. – Tekst : neposredstvennyy // Nauka, obrazovanie i kul'tura. – 2020. – № 3 (47). – S. 51–53.
5. Vipper, B.R. Stat'i ob iskusstve / B.R. Vipper. – Moskva : Iskusstvo, 1970. – 581 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Daniel', S.M. Kartina klassicheskoy epokhi: problema kompozitsii v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII v. / S.M. Daniel'. – Leningrad : Iskusstvo (Leningradskoe otdelenie), 1986. – 196 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Rotenberg, E.I. Iskusstvo Gollandii XVII veka / E.I. Rotenberg. – Moskva : Iskusstvo, 1971. – 235 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Попов Константин Дмитриевич,
АНО ВО «Институт современного искусства»,
аспирант, научная специальность 5.10.3 «Виды искусств (театральное искусство)»
E-mail: PopovK89151154852@yandex.ru
Россия, г. Москва

Бакиш Людмила Семеновна,
кандидат искусствоведения, доцент;
АНО ВО «Институт современного искусства»,
доцент кафедры теории и истории музыки
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.ru
Россия, г. Москва

ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ В РАМКАХ ГИБРИДНОЙ ФОРМЫ

Аннотация. Объектом данной статьи является звуковая партитура спектакля. Предметом – приемы работы в контексте гибридной формы звуковой партитуры драматического спектакля. Автор указывает на распространенность среди режиссеров гибридного подхода в работе со звуковой партитурой, анализирует отдельные методы работы в подобном ключе на примере спектаклей последних четырех лет. Рассматривается также использование данных приемов работы в контексте общей драматургии драматической постановки.

Ключевые слова: звук в театре; звуковая партитура; звуковое оформление; драматургия; гибридная форма.

Konstantin Popov,
Moscow Institute of Modern Art,
Postgraduate Student, Scientific Specialty 5.10.3 «Types of Arts (Theatrical Art)»
E-mail: PopovK89151154852@yandex.ru
Russia, Moscow

Ludmila Bakshi,
Candidate of Art Criticism, Associate Professor;
Moscow Institute of Modern Art,
Associate Professor of the Department of History and Theory of Music
E-mail: ludmila.bakshi@gmail.ru
Russia, Moscow

SOUND DESIGN OF A MODERN DRAMATIC PERFORMANCE WITHIN THE FRAMEWORK OF A HYBRID FORM

Annotation. The object of this article is the sound score of the play. The subject is the techniques of work in the context of the hybrid form of the sound score of a dramatic performance. The author points out the prevalence of a hybrid approach among directors in working with a sound score, analyzes individual methods of work in a similar way using the example of performances of the last four years. The use of these methods of work in the context of the general dramaturgy of a dramatic production is also considered.

Keywords: sound in theatre; sound score; sound design; drama; hybrid form.

Звуковое оформление (далее под этим термином мы будем понимать комплексную систему, состоящую из различных элементов: музыка, шумы, речь, технологические решения и т. д.) в драматическом спектакле претерпело много изменений с момента возникновения театра как одной из форм творческой деятельности человека. В различные эпохи, под воздействием культурного контекста, трансформировался как театр, так и его средства выразительности. На каждой ступени развития приемы и методы работы развивались и обогащались. В XX веке, благодаря влиянию постмодерна, зарождается постдрама, в корне изменившая подход в работе со звуком в театре. Так, основой становится уход от нарратива, причинно-следственных связей и главенство состояния. Музыка теперь не только часть спектакля. Она выходит в театральной постановке на первый план, становится действующим субъектом. Какова же ситуация на театральных подмостках на сегодняшний день? Автор данной статьи отмечает тенденцию внедрения и разработки гибридной формы работы со звуковым оформлением спектаклей как одну из ведущих и перспективных. Ее суть заключается в следующем: нарратив и литературная основа являются ведущими в драматургии спектакля, однако в эту классическую структуру могут активно внедряться ранее не известные или открытые режиссерами прошлых десятилетий художественные средства выразительности в эстетике звучания постдраматического театра.

Степень разработанности проблемы невелика, однако на сегодняшний день существуют работы, которые могут служить фундаментом в изучении данного вопроса. Приемы работы со звуком в постдраматическом театре описываются в трудах Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» и Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия». Также описаны неклассические приемы работы со сценической музыкой в статье Ю.В. Семенковой «Александринский театр: музыка на авансцене». О сочетании классических и постдраматических художественных

языков в современном драматическом театре пишет Т.А. Крюкова в диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения «Постмодернизм в театральном искусстве». В данной работе встречается термин «гибридная постановка», подразумевающая под собой сочетание эстетики миметического и постмодернистского театров.

Вопрос о способах работы в рамках гибридной формы звуковой партитуры многогранен. Режиссеры, являясь творческой единицей, могут смешивать, компилировать и видоизменять методы работы со звуком в спектакле, поэтому разнообразные художественные приемы могут внезапно появиться на театральных подмостках в рамках премьерных спектаклей. Автор статьи не ставит перед собой задачу полностью описать и классифицировать все приемы работы в силу гибкости и изменчивости данного вопроса в современных условиях. Ниже будут рассмотрены лишь некоторые примеры, которые подтверждают актуальность гибридной формы звуковой партитуры. Отметим также, что постановки, о которых будет сказано далее, раскрывают основную сюжетную канву и конфликт в первую очередь посредством слова. Звук же является действующим субъектом, вступающим в диалог с другими элементами спектакля.

Перейдем к рассмотрению конкретных приемов работы со звуковой партитурой драматического спектакля. Наиболее интересным, по мнению автора статьи, можно считать внедрение элементов концерта в драматургию спектакля. Суть этого способа заключается во включении в структуру постановки музыкальных номеров в первую очередь с целью непосредственного прослушивания зрителем музыкальной композиции для эстетического удовольствия. Данные музыкальные номера могут быть включены в контекст сюжета истории и раскрытия внутреннего мира героя, а также общего конфликта произведения, однако этот фактор не является обязательным. Например, в спектакле Владимира Панкова «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» (Центр драматургии и режиссуры, 2020 г.) музыкально-звуковая компонента – отдельный действующий участник действия. Сюжет разворачивается в эпоху Великой депрессии в США. Одним из способов заработка для населения становятся танцевальные марафоны. Этими обстоятельствами обуславливается концертное построение звуковой партитуры, так как музыкально-хореографические эпизоды, которые призваны дать зрителю эстетическое удовольствие от прослушивания музыки и просмотра танца, тесно сплетаются с нарративной основой. Одним из способов выражения данного синтеза в контексте драматургии спектакля являются музыкальные интермедии, параллельно которым происходят события в игровом пространстве актеров. Например, избивение полицейскими участника танцевального марафона сопровождается соло тромбона под аккомпанемент джаз-бэнда. Акцент ярким световым лучом на музыканте, который выходит в этот момент в зал, поначалу отвлекает зрителя от сценического действия, погружая таким образом аудиторию в первую очередь в музыкальное, а не сюжетное измерение.

Спектакль Юрия Бугусова «Сын» (Российский молодежный академический театр, 2020 г.), тоже является показательным примером сочетания эстетики драматического спектакля и концертной программы. В «Сыне» есть нарратив, выраженный в слове. Общую драматическую ситуацию, конфликт и развитие сюжета зритель понимает благодаря игре актеров и их взаимодействию между собой при помощи диалога. Однако, любой логически завершённый эпизод периодически прерывается музыкальной интермедией. На сцене неоднократно появляется певец, исполняющий композиции разных стилей и жанров. Необходимо отметить, что в момент исполнения песни, арии и т. д. актеры существуют в своем игровом пространстве, которое не связано ни с музыкальным, ни с литературным содержанием музыкального произведения. Таким образом, в спектакле параллельно существуют две независимые драматургические линии: концертная и сюжетная. Во время музыкальных интермедий основное внимание зрителя сосредоточено не на сценическом, а на звуковом действии, задача которого в первую очередь воздействовать на невербальный канал восприятия.

Не менее интересным приемом, часто применяемым в кинематографе, можно считать погружение зрителя внутрь звукового пространства. Статья А.А. Деникина «Экология кинозвука: от звукозрительных образов к звукозрительным пространствам» дает подробное описание этой концепции на примере конкретных кинокартин [3]. В современных драматических постановках данный способ используется намного реже в силу отличных от кинематографа законов действия звуковой партитуры в спектакле.

Важным для понимания сути данного приема работы со звуковой партитурой является выявление отличий от привычного создания звукового образа. Стандартным способом можно считать изображение какого-либо звукового объекта или пространства, которое зритель воспринимает как бы со стороны, будто рассматривая пейзаж в картинной галерее. Например, в спектакле Леонида Хейфеца «Отцы и сыновья» (Московский академический театр им. Вл. Маяковского (далее – Театр Маяковского), 2014 г.), зрителю большую часть первого акта демонстрируется звучание птиц в загородном имении. Источником звука становится акустическая система, расположенная перед аудиторией, которая в прямом смысле находится перед звуковой картиной, а не внутри ее. Драматургически данные шумы природы выполняют исключительно иллюстративную функцию и являются фоном, так как актеры в этом эпизоде находятся в отрыве от звукового пространства и никак с ним не взаимодействуют. Судить о том, что такое решение было принято режиссером сознательно, можно также по той причине, что звуковой комплекс на данной театральной площадке с учетом особой конфигурации зала (сцена в сцене) позволяет создать иммерсивное звуковое поле.

Исследователь Уильям Уиттингтон заключает: «Технология “звук вокруг” трансформирует пространство зрительного зала и рассчитана на зрительское соучастие, совсем как пространство парка аттракционов. Зрителям предлагается в буквальном смысле “очутиться внутри”» [8, с. 123]. Об этом утверждает и Х.-Т. Леман в «Постдраматическом театре»: «Хотя нам все же необходимо различать живописные и театральные формы, принимая во внимание их соответствующие законы и правила, особое превращение пространства сцены в пейзаж – Уилсон, например, сам называет свою аудиосреду «звуковым пейзажем» <...>» [5, с. 122]. В связи с чем можно

утверждать, что в модель академического театра вплетается звуковая структура, уходящая от привычной иллюстративности и порой вступающая в диалог с драматическим действием и воздействующая на зрителя в первую очередь невербальным способом.

Данный прием можно встретить в спектакле Александра Золотовицкого «Мера за меру» (Театр Маяковского, 2023 г.). Обратимся к сцене общения Люцио с монахиней Изабеллой в храме. При помощи микрофонов, эффекта искусственной реверберации и акустической системы *surround* формируется полноценная звуковая картина, соответствующая католическому собору. Усиливается этот эффект включением в конце сцены Пассакалии доминор И.С. Баха, исполненной на органе. Сама же фонограмма выводится в зал с большим количеством длинной реверберации, также имитирующей акустическое пространство храма. При этом основной конфликт движется при помощи словесных диалогов. Можно предположить, что для простой демонстрации места действия можно было бы применить меньше художественных средств, так как оно выражается также в костюме Изабеллы и декорации (крест, созданный при помощи двух стен на заднем фоне). В данной сцене происходит намеренное усложнение. Драматическая ситуация доносится до зрителя речью, однако сформированное звуковое пространство общается с аудиторией на невербальном, чувственном уровне, создавая тем самым иммерсивность, т.е. полное погружение в звуковую среду. Этот прием усиливает внутренний конфликт Изабеллы: ее привычный монашеский уклад сталкивается с желанием помочь брату. Противопоставление спокойного и возвышенного звукового пространства собора яркому, эксцентричному и порочному внешнему облику Люцио и его манере поведения также служит импульсом для обострения драматической ситуации.

Во вступительной сцене спектакля «Фауст», поставленного В.П. Камышниковой (Театр Маяковского, 2023 г.), тоже используется прием погружения зрителя внутрь звукового пространства. Главный герой – Павел Александрович – в форме письма своему другу ведет монолог о том, как он по прошествии долгих лет вернулся в место, где вырос. Его рассказ сопровождается разнообразными звуковыми иллюстрациями, которые создают актеры, находящиеся на левой и правой галереях. Например, жужжание мух, кудахтанье кур, шум толпы, комментарии жителей по поводу сказанного Павлом Александровичем и т. д. На первый взгляд, данный способ укладывается в концепцию привычной звуковой иллюстрации, однако это не совсем верно. Актеры разнесены в пространстве в том числе и по высоте, так как главный герой находится перед зрителями внизу, по центру первого плана сцены, а звуки, издаваемые остальными актерами, возникают над головой аудитории. Этот пространственный эффект усиливается и расширяется за счет микрофонов, фиксирующих звуки актеров на галерее, которые затем проходят через эффект реверберации и направляются в порталы (находящиеся перед зрителем) и тыловые (находящиеся позади зрителей) колонки. Так, публика находится непосредственно внутри этого пространства. Здесь она не сторонний наблюдатель, а соучастник действия. По утверждению режиссера в личной беседе с автором статьи, такое решение этой части звуковой партитуры было оправдано общением главного героя с создаваемым другими артистами звуковым пространством, что в данном случае подчеркивает нарочитую театральность и игровую природу этой сцены.

Следующим приемом в контексте гибридной звуковой партитуры является физическое воздействие на зрителя при помощи звуковых сигналов. О включении тела зрителя в постановку как структурного элемента писал Х.-Т. Леман [5, с. 199]. Суть данного приема проста: невербальное общение со зрителем на уровне ощущений и порождаемых ими эмоций. Прием более обширен в своем проявлении, чем предыдущие. Рассмотрим некоторые примеры.

В спектакле Филиппа Гуревича «Войцек» (Театр Маяковского, 2023 г.) в самом начале рассказчик повествует нам о трагической судьбе Иоганна Кристиана Войцека – прототипа главного героя. Далее рассказчик, обращаясь к Войцеку-персонажу, произносит фразу: «Беги, Войцек». После этого звучит композиция *Das Grab* исполнителя *Komromat*, а главный герой начинает бегать внутри сценического пространства. Зритель понимает, что Войцек здесь – человек, который совершает движения в порочном круге жизни без возможности выбраться из него. Об этом свидетельствуют и слова самого режиссера: «Нам важно, чтобы залу было бескомпромиссно понятно, что происходит. У Войцека тоннельное мышление, он изначально поставлен в безвыходное положение. Некогда раздумывать и сопереживать, когда сам вынужден выживать» [7]. На этом уровне зритель воспринимает предлагаемые обстоятельства и конфликт через слово и пластику. Однако при живом просмотре спектакля становится ясно, что здесь задействованы и собственные физические ощущения зрителя, так как звучащая музыкальная композиция включается достаточно громко. Кроме этого, диапазон верхней середины звукового спектра, к которому человеческий слух наиболее чувствителен [1, с. 101], доставляет слушателю большой дискомфорт с целью передачи реципиенту тех ощущений, которые испытывает главный герой внутри себя. Аудиальная информация в данном случае переводит внутреннее состояние персонажа в реальное физическое ощущение.

Подобный прием используется и в спектакле «Мера за меру». В самом финале постановки, после попытки Герцога силой заполучить Изабеллу, включается музыкальная фонограмма с большим количеством искусственной реверберации, намеренно добавленной звукооператором. Данная композиция превращается в неразборчивый и резкий шум с большим уровнем громкости и ярко выраженным диапазоном верхней середины. Публике сложно воспринимать данный аудиосигнал и по причине физиологии, и по причине перевода очень тяжелого внутреннего эмоционального состояния Изабеллы в этот момент на язык реальных физических ощущений.

Есть и другой пример использования такого приема в этой постановке. Во вступительной сцене актеры после своего выхода на сцену и фиксации в определенных позах начинают двигать назад стоящую за ними большую

стену. В этот момент происходит включение музыкальной композиции. Она нарастает плавным крещендо до фортиссимо, при этом в общей звуковой картине этой сцены преобладают низкие частоты. Звукооператор при помощи подмешивания сабвуфера (динамика, воспроизводящего низкочастотный диапазон звукового спектра) заставляет зрителя в прямом смысле ощущать вибрацию через сиденье. Создается ощущение тревоги. Такой способ в контексте сцены становится своеобразной увертюрой и предвестником всех событий, которые будут происходить далее по мере развития сюжета и приведут к закономерному трагическому итогу.

Таким образом, концепция гибридной формы звуковой партитуры драматического спектакля является актуальным и широким полем для дальнейших исследований. Выделенные автором приемы работы: внедрение элементов концерта в драматургию, погружение зрителя внутрь звукового пространства, физическое воздействие на зрителя при помощи звуковых сигналов – являются лишь немногочисленным набором.

В современных условиях на театральные подмостки выпускается большое количество спектаклей, в которых могут разрабатываться новые методы работы в рамках гибридной формы звуковой партитуры. По мнению автора, углубление знаний в данной области и применение их на практике может способствовать появлению новой эстетики звучания драматических постановок.

Литература:

1. Алдошина, И.А. Музыкальная акустика : учебник: для вузов / И.А. Алдошина, Р. Приттс. – Санкт-Петербург : Композитор, 2017. – 720 с. – Текст : непосредственный.

2. Гёббельс, Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре / Х. Гёббельс. – Москва : Театр и его дневник, 2015. – 271 с. – Текст : непосредственный.

3. Деникин, А.А. Экология кинозвука: от звукозрительных образов к звукозрительным симуляционным пространствам / А.А. Деникин. – Текст : электронный // Электронный научный журнал «Медиамузыка». – 2015. – № 4. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_2.html (дата обращения: 19.03.2024).

4. Крюкова, Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Татьяна Анатольевна Крюкова ; Федеральное государственное научно-исследовательское учреждение культуры «Российский институт истории искусств». – Санкт-Петербург, 2006. – 32 с. – Текст : непосредственный.

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

6. Семенкова, Ю.В. Александринский театр: музыка на авансцене / Ю.В. Семенкова. – Текст : электронный // Театрон. – 2017. – № 1 (19). – С. 114–120. – URL: [https://www.rgisi.ru/assets/files/1413/Театрон.%202017.%20№1%20\(19\).pdf](https://www.rgisi.ru/assets/files/1413/Театрон.%202017.%20№1%20(19).pdf) (дата обращения: 19.03.2024).

7. Театр Маяковского. Спектакли. «Войцек» : [сайт]. – Москва, 2024. – URL: <https://www.mayakovskiy.ru/performance/voytsek/164111> (дата обращения: 19.03.2024). – Текст : электронный.

8. Whittington, W. Sound Design and Science Fiction / William Whittington. – Austin : University of Texas Press, 2007. – 288 p. – Text : direct.

References:

1. Aldoshina, I.A. Muzykal'naya akustika : uchebnik: dlya vuzov / I.A. Aldoshina, R. Pritts. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2017. – 720 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Gebbel's, Kh. Estetika otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre / Kh. Gebbel's. – Moskva : Teatr i ego dnevnik, 2015. – 271 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Denikin, A.A. Ekologiya kinozvuka: ot zvukozritel'nykh obrazov k zvukozritel'nykh simulyatsionnykh prostranstvam / A.A. Denikin. – Tekst : elektronnyy // Elektronnyy nauchnyy zhurnal «Mediamuzyka». – 2015. – № 4. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_2.html (data obrashcheniya: 19.03.2024).

4. Kryukova, T.A. Postmodernizm v teatral'nom iskusstve : spetsial'nost' 24.00.01 «Teoriya i istoriya kul'tury» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Tat'yana Anatol'evna Kryukova ; Federal'noe gosudarstvennoe nauchno-issledovatel'skoe uchrezhdenie kul'tury «Rossiyskiy institut istorii iskusstv». – Sankt-Peterburg, 2006. – 32 s. – Tekst : neposredstvennyy.

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

6. Semenkova, Yu.V. Aleksandrinskiy teatr: muzyka na avantsene / Yu.V. Semenkova. – Tekst : elektronnyy // Teatron. – 2017. – № 1 (19). – S. 114–120. – URL: [https://www.rgisi.ru/assets/files/1413/Teatron.%202017.%20№1%20\(19\).pdf](https://www.rgisi.ru/assets/files/1413/Teatron.%202017.%20№1%20(19).pdf) (data obrashcheniya: 19.03.2024).

7. Teatr Mayakovskogo. Spektakli. «Voytsek» : [saït]. – Moskva, 2024. – URL: <https://www.mayakovskiy.ru/performance/voytsek/164111> (data obrashcheniya: 19.03.2024). – Tekst : elektronnyy.

8. Whittington, W. Sound Design and Science Fiction / William Whittington. – Austin : University of Texas Press, 2007. – 288 p. – Text : direct.

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

**МЕЖДУ ЖЕЛАЕМОМ И РЕАЛЬНЫМ:
ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ПОРТРЕТА М.В. ЛОМОНОСОВА**

Аннотация. В статье рассматривается, как на протяжении XX века менялось восприятие одного из портретов М.В. Ломоносова, выполненных в XVIII столетии. Желание советских исследователей видеть среди авторов изображений не только второстепенных копиистов, но и известных мастеров, оказало влияние как на атрибуцию картины, так и на ее оценки, характеристики и способы описания.

Ключевые слова: портрет; копия; художественное качество; восприятие; М.В. Ломоносов.

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

**BETWEEN THE DESIRED AND THE REAL:
FROM THE HISTORY OF PERCEPTION OF THE PORTRAIT OF M. LOMONOSOV**

Annotation. The article examines how the perception of one of Lomonosov's portraits, painted in the 18th century, changed throughout the 20th century. The desire of Soviet researchers to see among the authors of images not only minor copyists, but also famous masters influenced both the attribution of the painting and its assessments, characteristics and methods of description.

Keywords: portrait; copy; artistic quality; perception; M. Lomonosov.

Узнаваемый визуальный образ М.В. Ломоносова сформировался во второй половине XVIII века благодаря внушительной группе его портретов, которые были представлены не только в частных коллекциях или собраниях различных учреждений (например, в Академии наук), но нередко использовались в качестве иллюстраций в книгах. Причем, практически все изображения этого времени – как графические, так и живописные – являлись повторениями, копиями прижизненного портрета ученого, созданного в 1755 году австрийским художником Г.К.И. фон Преннером. В числе художников, создававших изображения Ломоносова, не было мастеров выдающихся или известных. Это были, как принято говорить, «художники второго ряда». Их имена в большинстве своем история не сохранила.

Вплоть до XX века данную группу портретов никто специально не изучал. Единственным исключением было упоминание гравированных работ в справочнике Д.А. Ровинского [6].

Когда в 1912 году собирались материалы для грандиозной выставки «Ломоносов и Елизаветинское время», приуроченной к юбилею ученого, оказалось, что вся имеющаяся на тот момент информация о портретах Ломоносова, сводилась к скупым фразам: «Портрет масляными красками, работы неизвестного художника» [3, с. 2].

После революции ситуация стала еще сложнее, поскольку был утерян тот самый первоначальный портрет Преннера, который служил образцом для последующих работ. В итоге советские ученые начинали изучение, атрибутирование данного круга произведений XVIII столетия практически с нуля.

Первое исследование было проведено известным литературоведом Д.С. Бабкиным. В 1940 году он разместил в престижном академическом сборнике свою пространную статью, которая так и называлась «Образ Ломоносова в портретах XVIII века» [2].

Вполне в духе времени автор развивал идею о том, что дворянская культура стремилась «присвоить» ученого, «удаляя его образ от трудового народа, которому он посвятил все свои труды» [2, с. 317]. Создание парадных портретов, когда модель представлена «в небрежных позах, в ярких, тщательно выписанных нарядах» [там же, с. 305], лишенная психологической глубины, рассматривалось в качестве одной из стратегий, направленных на достижение классово маркированных целей. Именно так, предельно критично, описывал Бабкин, например, гравированный портрет Ломоносова, выполненный французским художником Э. Фессаром.

Можно было бы предположить, что и все остальные портреты эпохи будут трактоваться в подобном ключе. Однако ученый среди группы полотен выделил одно, которое совершенно неожиданно наделил иными качествами. Этот портрет (хранившийся в Академии наук) Д.С. Бабкин атрибутировал как произведение, созданное известным скульптором XVIII столетия Ф.И. Шубиным. Он утверждал, что на холсте можно рассмотреть не полностью сохранившуюся, но читаемую подпись автора, указывающую на фамилию «Шубной».

Мысль о том, что портреты великого русского ученого писали мастера незначительные, копиисты, не претендующие на создание индивидуального образа, явно беспокоила советских исследователей. Отсюда возникало желание приписать авторство блистательному мастеру. Речь не шла, конечно же, о фальсификации. Нет. Речь шла о научных поисках и обоснованной атрибуции. Когда исследователь увидел на портрете буквы, которые можно было интерпретировать как авторскую подпись, показалось, что все сошлось.

Ф.И. Шубин подходил для роли талантливого портретиста Ломоносова как никто другой: его земляк, друг, проводивший с ним много времени. Да к тому же мастер спустя 27 лет после смерти ученого создал один из самых выдающихся скульптурных его портретов – знаменитый бюст для Камероновой галереи в Царском селе (1792 г.).

По мнению Бабкина, Шубин, общаясь со своим великим земляком, мог создавать зарисовки. Эти зарисовки могли лечь в основу не только скульптурного, но и живописного портрета. Ключевым во всех этих рассуждениях оказалось слово «мог». Возникал сюжет, который выглядел вполне правдоподобно и который чрезвычайно соответствовал ожиданиям и упованиям: великий написал портрет великого.

Созданная концепция мгновенно изменила оптику исследователя, он увидел в портрете множество достоинств: «Большое значение Шубинского портрета заключается в необычной простоте и психологичности изображения модели. В нем нет ни единой доли театрального пафоса... Ломоносов сидит наедине с собой. Лицо его проникнуто глубоким раздумьем. То душевное состояние, которое художник пытался выразить на портрете, имело место у Ломоносова в действительности в последние годы его жизни» [2, с. 312–313].

Атрибуция, предложенная Бакиным, показалась убедительной. Не нашлось ни одного ученого, который был бы с ней не согласен. Вскоре на нее уже ссылались как на установленный и доказанный научный факт. Известный историк культуры и музеевед Н.П. Анциферов спустя шесть лет после публикации Бакина, продолжая анализ портретов Ломоносова, описывал полотно следующим образом: «В портрете масляными красками того же Шубина совершенно иная трактовка лица, чем на работе из кости. Лицо здесь охарактеризовано более обобщенно, тени сглажены, глаза чуть прищурены, губы сжаты, что придает большую сосредоточенность выражению» [1, с. 286]. Исследователь не говорил возвышенных слов о достоинствах полотна, но, описывая его, несколько не подвергал сомнению «установленное» Бакиным авторство.

В 1952 году вышло полное собрание сочинений М.В. Ломоносова [5], на фронтисписе первого тома был помещен портрет, определявшийся как работа Ф.И. Шубина, датированная 1770-ми годами. Никаких знаков вопроса в подписи не фигурировало.

Концепцию не подвергали сомнению на протяжении двадцати лет. Только в 1961 году при подготовке монографии о визуальных образах Ломоносова искусствовед М. Глинка, тщательно обследовав портрет, не обнаружила подписи, о которой говорил Бакин: «Произведенный нами осмотр вынутого из рамы портрета, при дневном свете при помощи лупы, ни в какой степени не подтвердил заключения Д.С. Бакина о наличии авторской подписи» [4, с. 16]. Кроме того, Глинка полностью отрицала высокую оценку живописных качеств работы: «Сохранившаяся в первоначальном виде часть портрета написана на таком невысоком художественном уровне, что невозможно считать ее работой такого талантливого мастера, каким был Шубин» [там же]. Дополнительным доказательством стал тот факт, что «за исключением своего автопортрета, знаменитый скульптор не оставил нам ни одного живописного портрета» [там же].

Казалось бы, весьма основательные результаты нового исследования, проведенного профессионалом, не могли не учитываться научным сообществом. Однако концепция Бакина продолжала победное шествие. Даже в 1973 году, то есть спустя двенадцать лет после публикации исследования М. Глинки, издательство «Советская Россия» выпустило почтовые открытки тиражом пятьдесят тысяч экземпляров, на которых фигурировал портрет М.В. Ломоносова, подписанный как работа Ф.И. Шубина 1760 года. Непонятно, откуда взялась новая датировка, указывавшая, что портрет выполнен при жизни великого ученого.

Лишь постепенно на протяжении последующих лет атрибуция Д.С. Бакина была предана забвению. Потребовалось, как видим, несколько десятилетий, чтобы ушло очарование привлекательной и правдоподобно выглядевшей концепции. Концепции, в которую так хотелось верить.

Литература:

1. Анциферов, Н.П. Три портрета М.В. Ломоносова / Н.П. Анциферов. – Текст : непосредственный // Ломоносов : сборник статей и материалов. – Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1946. – С. 285–300.
2. Бакин, Д.С. Образ Ломоносова в портретах XVIII в. / Д.С. Бакин. – Текст : непосредственный // Ломоносов : сборник статей и материалов. – Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1940. – С. 302–317.
3. Выставка «Ломоносов и Елизаветинское время». Путеводитель и каталоги. Тетрадь 7. – Санкт-Петербург : Типография Императорской академии наук, 1912. – 178 с. – Текст : непосредственный.
4. Глинка, М.Е. М.В. Ломоносов: опыт иконографии / М.Е. Глинка. – Москва ; Ленинград : АН СССР, 1961. – 131 с. – Текст : непосредственный.
5. Ломоносов, М.В. Собрание разных сочинений в стихах и прозе господина коллежского советника и профессора Михайла Ломоносова : [в 2 томах] / М.В. Ломоносов. – Москва : Типография Московского университета, 1757–1765. – Текст : непосредственный.
Т. 1. – 1757. – 398 с.
Т. 2. – 1759. – 224 с.

6. Ровинский, Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 томах. Том 1 / сост. Д.А. Ровинский. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии наук, 1886. – 736 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Antsiferov, N.P. Tri portreta M.V. Lomonosova / N.P. Antsiferov. – Tekst : neposredstvennyy // Lomonosov : sbornik statey i materialov. – Moskva ; Leningrad : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1946. – S. 285–300.
2. Babkin, D.S. Obraz Lomonosova v portretakh XVIII v. / D.S. Babkin. – Tekst : neposredstvennyy // Lomonosov : sbornik statey i materialov. – Moskva ; Leningrad : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1940. – S. 302–317.
3. Vystavka «Lomonosov i Elizavetinskoe vremya». Putevoditel' i katalogi. Tetrad' 7. – Sankt-Peterburg : Tipografiya Imperatorskoy akademii nauk, 1912. – 178 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Glinka, M.E. M.V. Lomonosov: opyt ikonografii / M.E. Glinka. – Moskva ; Leningrad : AN SSSR, 1961. – 131 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Lomonosov, M.V. Sbranie raznykh sochineniy v stikhakh i proze gospodina kollezhskago sovetnika i professora Mikhayla Lomonosova : [v 2 tomakh] / M.V. Lomonosov. – Moskva : Tipografiya Moskovskogo universiteta, 1757–1765. – Tekst : neposredstvennyy.
T. 1. – 1757. – 398 s.
T. 2. – 1759. – 224 s.
6. Rovinskiy, D.A. Podrobnyy slovar' russkikh gravirovannykh portretov. V 4 tomakh. Tom 1 / sost. D.A. Rovinskiy. – Sankt-Peterburg : Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, 1886. – 736 s. – Tekst : neposredstvennyy.

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

КАЛЕНДАРНАЯ ПЕСЕННО-ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ НА УРАЛЕ

Аннотация. В статье представлены размышления о русском фольклоре на Урале, уральских обычаях, заговорах, обрядах. Историко-этнографические особенности Урала формируют пеструю картину региональной песенной традиции.

Ключевые слова: Масленица; Великий пост; Пасха; колядка; сочиво; лирические песни.

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

CALENDAR SONG AND RITUAL TRADITION IN THE URALS

Annotation. The article presents reflections about Russian folklore at the Urals, Ural customs, conspiracies, rituals. The historical and ethnographic features of the Urals form a motley picture of the regional song tradition.

Keywords: Maslenitsa; Shrovetide; Christmas carols; Great Lent; Easter; lyrical songs.

Календарная традиция русского населения Урала имеет немало общего с музыкальным календарем других областей России. Однако уральский регион, по словам Т. Калужниковой, «несёт в себе также индивидуальные черты, сложившиеся под воздействием климатических, экономических и социально-исторических условий жизни его первопоселенцев» [1, с. 5].

В календарных обрядах уральцев всё имело символический смысл – поведение и одежда участников, трапеза, тексты и напевы песен. Напевы предельно концентрированно воплощают в себе их ритуальное, надбытовое назначение. Интонационный строй уральских календарных песен свидетельствует о древнем происхождении этого жанра, его принадлежности к той стадии развития фольклора, когда все элементы составляли единое синкретическое целое, помогавшее человеку установить связи с природой и магически воздействовать на неё.

Народный календарь на Урале открывался зимними святками, знаменовавшими наступление нового солнечного года. Уральские святочные обряды содержат все традиционные для новогодних ритуалов восточных славян элементы: колядование, магические действия с зерном и хлебом, ряжение, гадания, обрядовую еду. В Рождественский сочельник после «вечерней звезды» устраивали постный ужин, где подавали общерусское блюдо – *сочиво* – жидкую кашу на воде из зёрен риса, пшеницы, ячменя и *кутью*, что было связано с древнеславянской

традицией поминовения в этот вечер предков. По уральской традиции подавали также хлеб, сушёные ягоды и капусту с квасом.

Один из видов святочного колядования – это обход дворов односельчан с поздравлениями, пожеланиями добра, богатого урожая, здорового приплода скота, а также пением колядальных песен, за что хозяева одаривали колядовщиков пирогами, маслом, яйцами и квасом. Характерно, что на Урале бытовали такие специфические разновидности колядок, как среднерусские *«таусени»*, или *«таузени»*, и северные *«виноградья»*. Первые представляли собой древнеязыческие символы плодородия и достатка, вторые – олицетворение счастливой жизни, довольства и сытости. Такое сочетание связано с переселением в прошлом на уральские земли выходцев из разных областей России. По сведениям старожилов, колядовали в основном молодые парни и мальчики-подростки. Важно заметить, что среди многочисленных видов девичьих гаданий во время Святков в уральской традиции почти не встречаются гадания по подблюдным песням с их магической символикой слова.

Масленичные обряды на Урале представлены достаточно полно и разнообразно. Это катание с ледяных гор и на лошадях, обряды в честь молодоженов, игрища и обрядовая еда, ряжение и поминание усопших, проводы Масленицы и масленичное *«прощение»*. «Катанию с гор придавался особый, сакральный смысл. Считалось, что оно способствует росту растений» [4, с. 92]. Ледяные горы – *«катушки»* – делали высокими, полагая, что чем выше гора, тем длиннее уродится летом лён. В некоторых районах Урала при скатывании с гор в руках держали *«стаги»* – длинные палки с закреплённой на концах зажёванной соломой. Когда солома гасла, *«стогу»* выбрасывали. В экспедиционных материалах есть сведения о включении в уральские масленичные обряды заговоров. На масленицу пародийные заговоры могли произноситься на верхней точке ледяной горы. Принадлежностью Масленицы был обильный, богатый разнообразными блюдами стол. Стряпали пирог «Масленицу» – высокий, покрытый глазурью, с изюмом и орехами. Также пекли сладкие пироги и, конечно, блины – с творогом, мясом, вареньем. Детям в Масленицу вместо бус надевали связку сушек – считали, что «дети тогда весь год досыта хлеба есть будут». Стряпали пельмени, пекли оладьи, шаньги, хворост. Молоко заменяли простоквашей и сметаной.

Главными действующими лицами многих масленичных обрядов были молодожёны. Масленица была в полном смысле праздником молодых супружеских пар. «В некоторых районах молодым устраивали *«целовальник»* (*целовник*) – когда односельчане могли прийти к ним в дом и поцеловать молодую» [3, с. 93]. Ритуал целования молодоженов на масленицу был связан с актом пробуждения материнской силы земли. Бытовала традиция со смехом, шумом и весельем зарывать молодых в сугроб, в солому, валять в снегу, *«обкатывать»* – сажать на сено и падать на них сверху. Как и многие масленичные увеселения, обычаи в честь молодожёнов, а также песни, сопровождавшие их, должны были содержать отголоски древней магии, *«повышать плодородие всего живого»* [1, с. 84].

В масленичную среду по давней традиции зятья ходили к тёщам на блины, а в «широкий» четверг масленичной недели «новожены» устраивали *«хлибины»* (*пированье*). Здесь начиналось основное веселье с пением частушек. В пятый день Масленки – пятницу – тёщи ходили на блины к зятьям – так отмечали *«тёщины вечерки»*. На Урале, как и повсеместно, получили широкое распространение кулачные бои, мужские состязания, взятие снежных городков. Была зафиксирована на Урале также масленичная игра «Гусары», которая заключалась в том, что «полк гусар» разезжал по домам своих товарищей, у каждого дома выполнял шуточные военные приказы своего командира, за что получал от хозяев угощение пирогами, пивом и водкой. Игра сопровождалась пением «проголосных» лирических песен.

В субботу и воскресенье масленичной недели обычно катались на лошадях вокруг деревни, что также имело значение магического оберега. Нередко лошадей украшали лентами, цветами, бубенчиками. В некоторых местах на печках, установленных прямо на снях, пекли блины и раздавали их участникам праздника. Ряженные, как правило, представляли собой мужчин, переодетых в женщин, и наоборот. Традиционным масленичным нарядом являлась вывернутая наизнанку шуба, олицетворяющая предков, а также ленты из конопли. На проводах уральской Масленицы часто присутствовало блюдо из натертой редьки как знак приближающегося Великого поста. Неслучайно в народе Масленку называли не только *«блиноедой»*, *«полизухой»*, но и *«обманщицей»* («Посадила на пост, дала редьки хвост»).

В течение трёх последних дней масленичной недели отмечались проводы Масленицы. На Урале делали чучело из соломы, наряжали в мужскую одежду, что является нетипичным для общерусской традиции в целом. В других районах Масленицу рядили обычно в женскую одежду, сажали в сани, *«зажигали на прощанье»* и катили по *«катушке»*. В некоторых селениях женщины и мужчины сами наряжались соломенным пугалом и катались в снях с песнями, шутками и громким смехом.

В тех районах Урала, где не делали чучела на проводах Масленицы, было принято жечь костры из соломы. Часто солому зажигали на дороге, и смельчаки направляли лошадей прямо через огонь. Этот древнеславянский ритуал был связан с верой в магическую силу огня, очищающего от скверны. В некоторых областях Урала на Масленицу кувыркались на соломе. Обычай сжигания чучела или соломы восходят к ритуальным аграрным похоронам, связанным с идеей умирания и воскресения растительной природы.

Важно заметить, что традиционное присутствие на Масленице медведя как олицетворения Велеса, покровителя домашнего скота или ряжение в него, на Урале практически не встречается. В некоторых местных регионах прощание с Масленицей проходило в достаточно грубой форме: её прогоняли с непристойной бранью оголившиеся до пояса мужчины. Это в народном представлении также имело магическое, ритуальное воздействие.

Воскресенье масленичной недели (*«целовник»*) именовали «прощённым днем». В этот день ездили на кладбище, поминали умерших родственников и просили у них прощения. Вечером родня собиралась вместе: все

просили друг у друга прощения, падая на колени и целуясь. К ужину подавали рыбный пирог. В прощёное воскресенье совершали прощение дочерей, вышедших замуж без родительского благословения. Песни на Масленицу звучали обычно во время катания с гор и на лошадях. Это частушки, в текстах которых упоминалась Масленица, и проголосные песни, приуроченные к масленичной неделе. На проводах Масленицы исполнялось пародийное причитание «Ты прощай, прощай, наша Масленица».

Весь семинедельный период Великого поста был связан с мотивами покаяния, очищения от грехов, оберега от болезней и несчастий. В это время запрещались игрища, пение и пляски. Особо строго постовые запреты соблюдали старообрядцы. Однако обычай исполнения в период постов духовных песен существовал и у нестарообрядческого, православного населения Урала.

В Вербное воскресенье, перед Пасхой, хлестались веткой вербы, освящённой в церкви, вселяя, таким образом, в человека и домашнее животное здоровье и силу. В «чистый» четверг накануне Пасхи выносили на улицу сохи и бороны – «чтоб поскорее наступило урожайное лето». На Урале существовал обычай заготавливать четверговую соль, имевшую, по мнению местных жителей, магическое значение. Эта соль использовалась как лечебное средство, а также вместе с освящённой четверговой свечой – в качестве оберега скота во время его первого выгона на пастбище.

Период весеннего пробуждения природы имел на Урале разные даты. В некоторых селениях обряды встречи весны совершались в результате соединения их с церковным календарём (в день Евдокии – 1 марта по ст. ст. / 14 марта по н. ст., Сорока мучеников – 9 марта по ст. ст. / 22 марта по н. ст., на Благовещение – 26 марта по ст. ст. / 7 апреля по н. ст.). Где-то существовала другая традиция – встречать весну по чисто местной, народной приуроченности, наблюдая за пробуждением природы и смене времени года. На Урале встречу весны отмечали обрядом закличания птиц, во время которого дети, забравшись на деревья, заборы, крыши и подбрасывая выпеченных из теста «жаворонков», «куликов», исполняли песенки-заклички.

Любимыми пасхальными развлечениями на Урале были игры в качели и забава с яйцами. На Пасху яйца «катали» по дорогам, спускали по лотку, чье яйцо разобьет другие – тот здоровее будет, яйцами «бились» друг с другом с той же целью [3, с. 99]. На Урале, как и по всей России, их цвет был, конечно красным, так как был связан в языческой символике с образом Солнца. Качели устраивали для детей и молодёжи. Дети резвились во дворах, молодёжь на качелях, сооружаемых парнями где-нибудь в конце деревенской улицы. Обычно девушки качались вместе с парнями, сопровождая движения пением частушек. Считалось, что чем выше взлетают качели, тем длиннее уродится лен. На Урале Пасха обычно открывала сезон весенних хороводов, который длился до заговенья, на Петров пост.

Егорьевские обряды и песни на уральской территории почти не зафиксированы, хотя многие старожилы связывают Юрьев день (10 апреля по ст. ст. / 23 апреля по н. ст.) с первым выгоном скота на пастбище. В конце XIX века в уральских деревнях существовал обычай: в Юрьев день до восхода солнца окуривать скот и с шумом, звоном колокольчиков совершать обход домов, защищая скотину от зверя. Охранительное значение имело и кропление стада святой водой, совершаемое на месте выгона скота.

В записях уральских календарных обрядов и обычаев практически не запечатлён весенний посев. Единичные сведения подобного рода отражают особенность уральской традиции в ритуальном акте посевных работ: «Сеяли бабы, всё с себя снимая» под заклиальные приговорки, часто с нарочито грубым текстом. Заметим, что это косвенно перекликается с общерусской засеваальной традицией, связанной с представителями мужского пола. В этих обычаях дошли до наших дней отголоски архаических представлений, согласно которым обрядовое обнажение, как и употребление ненормативной лексики, имели магическое продуцирующее значение. Празднование Зелёных святок на Урале, как и встреча весны, могло совпадать с церковным праздником – православной Троицей, а также совершаться по народной приуроченности – «когда листьям лес покроется».

Главное место в цикле весенне-летних праздников занимало яйцо – символ жизни. Бытовала игра в разбивание варёных яиц, сохранившаяся до сегодняшнего дня. В четверг седмицей недели только один раз в год по обычаю поминали всех умерших не своей смертью, «наложивших на себя руки».

В Троицу, в воскресенье, по народным поверьям, Лес – именинник. Во многих селениях Урала в этот день шли в лес со стряпней, сладостями и обязательной «селянкой» – традиционным для календарных праздников ритуальным блюдом из яиц. Ели селянку все одной ложкой, передавая её по кругу.

В Духов день девушки развивали берёзку, украшенную в Семик, и хоронили её – «украшенной так и кидали в воду». В некоторых регионах Урала из развитой березки девушки плели венки и, бросая их в воду, гадали: куда венок поплывет, «туда и замуж». Если венок утонул – к верной смерти, если пристал к берегу – судьба «остаться в девках». Духов день на Урале, как и в других традициях, считался именинами земли, потому в этот день нельзя было копать землю, и совершать всякие огородные работы.

Важно отметить, что традиционные для запада и юга России обряды Русалия – встречи, игр и проводов Русалок, а также праздника Ярилы на уральской земле не зафиксированы. Прощание с весной отмечалось на Урале через неделю после Троицы, то есть в заговенье– Петров пост. Эта дата была связана с обрядом проводов Костромы. В ряде уральских деревень Костромой называли украшенную берёзку, которую носили в заговенье замужние женщины. Берёзу также хоронили в речке – «весну провожали». Во время похорон Костромы плясали под гармонь и пели весёлые песни. В ряде поселений Урала праздник Костромы распространён как игра девочек-подростков с незатейливыми песенками.

Перед началом сенокоса праздновали день Аграфены Купальницы (24 июня по ст. ст. / 6 июля по н. ст.). В этот день было принято обливаться водой, с этого дня можно было начинать купаться в реках и озерах. Следующий за Аграфеной Купальницей Иванов день (25 июня по ст. ст. / 7 июля по н. ст.) в народном календаре приурочивался к летнему солнцестоянию.

В настоящее время купальские обряды и песни на Урале не припоминают даже люди старшего поколения. Более ясно сохранились в памяти обычаи купания в росе, обливания водой, вождения круговых хороводов, напоминавших о Солнце – Яриле. На уральской земле существовал обычай париться в этот день в банях со свежими берёзовыми вениками.

Также есть сведения и о купальских девичьих гаданиях, бытовавших на Урале. Девушки клали в изголовье травы, обладающие лечебными свойствами: Иван-да-Марью, подорожник, чабрец, лопух, медвежьи ушки, и загадывали желание. Пуская по реке венки, гадали о замужестве. Известно также, что в Иванов день девушки и парни выходили на луга и под «*луговские*» песни водили хороводы.

Начиная уборку урожая, брали с поля «*богатый*» снопок, везли его на гумно. С «*богатого*» снопа, олицетворявшего сытость и достаток, начинали молотьбу, его зёрна сохраняли до нового посева. Окончание жатвы отмечали «*завиванием бородки*» в надежде на будущий урожай. Обряд состоял в том, что на поле оставляли несжатый небольшой пучок колосьев, в котором, как считали, сохранялась «*вся сила нивы*». Над ним произносили различные приговорки. Завершив уборку, устраивали «*отжинки*» – угощения, во время которых звучали проголосоные и плясовые песни, а также частушки.

Осенью женщины собирались на посиделки («*посиденки*», «*посидки*», «*посядки*»), где пряли («*попрядухи*», «*попрядушки*») или трепали лён («*потрепушки*»). На Покров (1 октября по ст. ст. / 14 октября по н. ст.) катались на наряженных лошадях, варили травное пиво, гадали о замужестве. На Кузьминки (1 ноября по ст. ст. / 14 ноября по н. ст.) встречали зиму. В этот день девушки устраивали пированье, для чего обходили дворы односельчан и выпрашивали припасы.

Значительное место в народном календаре Урала занимали престольные праздники, которые определялись названиями местных храмов. Заметим, что в народном сознании христианские святые, как правило, получали несколько иную, чем в канонической литературе, трактовку. Наибольшей популярностью на Урале пользовались такие типичные для русской народной культуры святые, как Николай Чудотворец, считавшийся покровителем земледелия и заступником за людей перед Богом («*Никола весенний*» и «*Никола зимний*»), «*конские боги*», «*лошадники*» Флор и Лавр, апостолы Пётр и Павел, почитавшиеся на уральской территории как творцы грома, Параскева Пятница – «*подательница дожда*», а также местночтимые уральские святые – Симеон Верхотурский, иноки Герман, Максим, Григорий и Павел.

Таким образом, из краткого обзора народного годового цикла можно сделать вывод о том, что в уральской традиции наиболее полно представлены святочные, масленичные и троице-семицкие календарные обряды. Трудно сказать, почему в уральской традиционной культуре закрепились те, а не иные обряды. Однако можно утверждать, что некоторая фрагментарность годового цикла обрядов Урала, неравномерность развития отдельных его эпизодов есть следствие позднего формирования уральской традиционной культуры.

Мелодические особенности уральских календарных песен связаны с двумя сквозными интонационными идеями: «*возгласом*» и «*скандированием*». «*Первая реализуется посредством разнообразно проявляющейся квартовости, вторая – в многократном повторении одного опорного тона с эпизодическим захватом соседних звуков*» [1, с. 88].

Активное взаимодействие речевого и музыкального интонирования проявляется во включении в песни строк, произносимых говорком, а также в бытовании одного и того же обрядового текста в виде песни, или приговорки. С этим связаны сами термины, которые бытовали в народе и зависели от типа исполнения: уральские колядки не пели, а «*ревели*», «*кричали*», «*орали*». По мнению Т. Калужниковой, «*коллективное обрядовое пение при исполнении календарных песен должно было обязательно содержать криковую составляющую*» [там же, с. 33].

Говоря о фактурных особенностях уральских календарных песен, нельзя не согласиться с утверждением К. Квитки о том, что «*Календарная обрядовая песня в основном – песня хоровая. В одних местностях хор – унисонный, в других звучит зачаточное или развитое многоголосие*» [3, с. 78]. «*По немногим многоголосным образцам уральских обрядовых песен можно судить о значительной роли монодийной гетерофонии*» [2, с. 34].

Особого внимания в ритуальном действе уральских календарных обрядов заслуживает звуковая динамика. Громкому пению и крику, согласно народным представлениям, было свойственно магическое значение. Считалось, что с помощью голоса возможно оградить «*свой*» мир от злых сил. Голос связывался и с магией плодородия: там, где он слышен, урожай должен быть хорошим, скот плодовитым. Изменение голоса означало перемену состояния или статуса. Так, перемена тихого пения на громкое наблюдалось в ряде уральских регионов при переходе от зимнего сезона к весеннему, когда земля «*пробуждается ото сна*». Однако чаще всего обрядовое изменение голоса отражало общее свойство демонологических персонажей – оборотничество. Не случайно ряженые и другие участники ритуальных обходов дворов говорили с окружающими искажёнными голосами, подчёркивая тем самым свою обрядовую принадлежность миру иному.

В заключение заметим, что сегодня, по словам известного фольклориста уральского региона Т. Калужниковой, «*календарные обряды и песни на Урале, к сожалению, утратили свое магическое значение, сохраняясь в памяти народа лишь как традиционные праздничные увеселения, как воплощение поэзии и красоты древнерусской культуры*» [1, с. 48].

Литература:

1. Калужникова, Т.П. Песенная традиция русского населения Среднего Урала / Т.П. Калужникова. – Екатеринбург : Издательство Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, 2005. – 200 с. – Текст : непосредственный.
2. Камаев, А.Ф. Народное музыкальное творчество / А.Ф. Камаев, Т.Ю. Камаева. – Москва : Академия, 2005. – 304 с. – Текст : непосредственный.
3. Квитка, К.В. Об историческом значении календарных песен / К.В. Квитка. – Текст : непосредственный // Избранные труды. В 2 томах. Том 1. – Москва : Советский Композитор, 1971. – С. 73–102.
4. Народное музыкальное творчество : хрестоматия / отв. ред. О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с. – Текст : непосредственный.
5. Щуров, В.М. О региональных традициях в русском народном музыкальном искусстве / В.М. Щуров. – Текст : непосредственный // Музыкальная фольклористика : сборник статей / ред.-сост. А.А. Банин. – Москва : Советский Композитор, 1986. – Вып. 3. – С. 11–47.

References:

1. Kaluzhnikova, T.P. Pesennaya traditsiya russkogo naseleniya Srednego Urala / T.P. Kaluzhnikova. – Ekaterinburg : Izdatel'stvo Ural'skoy gosudarstvennoy konservatorii im. M.P. Musorgskogo, 2005. – 200 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Kamaev, A.F. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo / A.F. Kamaev, T.Yu. Kamaeva. – Moskva : Akademiya, 2005. – 304 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Kvitka, K.V. Ob istoricheskom znachenii kalendarnykh pesen / K.V. Kvitka. – Tekst : neposredstvennyy // Izbrannye trudy. V 2 tomakh. Tom 1. – Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 1971. – S. 73–102.
4. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo : khrestomatiya / отв. red. O.A. Pashina. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2005. – 568 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Shchurov, V.M. O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom iskusstve / V.M. Shchurov. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya fol'kloristika : sbornik statey / red.-sost. A.A. Banin. – Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 1986. – Вып. 3. – S. 11–47.

Тонковидова Анна Викторовна,

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма»,
старший преподаватель кафедры философии, культуроведения и социальных коммуникаций

E-mail: tonkovidova@mail.ru

Россия, г. Краснодар

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ В ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Аннотация. Визуализация поэтических форм выступает важным моментом создания интерактивного контента в пространстве виртуальной реальности. Визуализация поэтических форм происходит посредством метода лентинга. Данный подход служит средством совершенствования процесса усвоения русского языка и популяризации его в интернет-пространстве, в том числе и с включением элементов интерактивности.

Ключевые слова: визуальный стих; виртуальная реальность; лентинг; поэзия; мультимедиа.

Anna Tonkovidova,

Kuban State University Physical Education, Sports and Tourism,
Senior Lecturer of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications

E-mail: tonkovidova@mail.ru

Russia, Krasnodar

VISUALIZATION OF POETIC FORMS IN VIRTUAL REALITY

Annotation. Visualization of poetic forms is an important point in creating interactive content in the virtual reality space. Visualization of poetic forms occurs through the lettering method. This approach serves as a means of improving the process of mastering the Russian language and popularizing it in the Internet space, including the inclusion of elements of interactivity.

Keywords: visual verse; virtual reality; lettering; poetry; multimedia.

В настоящее время присутствует тенденция поиска способов визуализации лексики и поэтических фраз. В связи с данным вектором развития поэзии мы обращаемся к созданному в 2023 году в России интерактивному жанру, названному ВИРС, что расшифровывается как «визуальный стих в виртуальной реальности». Данный жанр, основанный на художественном и рекламном лентинге, был разработан Станиславом Лаук-Дубицким [4].

В данном жанре уже созданы как полнотекстовые стихотворения, так и более четырехсот работ, направленных на совершенствование усвоения русских слов, в рамках проектов. Один из проектов получил название МИСЛ – Мультимодальное изучение специальной лексики русского языка для студентов технических и гуманитарных факультетов, в т.ч. с инвалидностью по слуху [3]. В рамках реализованного проекта были при активном содействии дизайнеров и поэтов разработаны мнемонические подсказки к словам русского языка на основе техники лентеринга. Слова русского языка были переведены в измерение графических изображений. В ходе проекта АРКИ также были разработаны визуальные образы, или художественные опоры, для улучшения запоминаемости русских слов, что в свою очередь способствует распространению и популяризации русского языка в интернет-пространстве [2].

ВИРС относится к числу интерактивных жанров в связи с тем, что в нем сочетаются поэзия и мультимедиа. Медиaplatformой для него выступает 3D-сцена. Основной его особенностью выступает следующая интерактивная, созданная разработчиком жанра, цепочка-последовательность: поэтические слова – художественные образы / изображения – контекст – ассоциации. Поэтические слова трансформируются в художественные образы, а они несут в себе важный и понимаемый контекст. Создается новая реальность, где происходит второе рождение текста в зрительных / художественных образах. Идет имманентный процесс визуализации рифмы.

Визуализация стиха сочетается с виртуальной реальностью и становится возможна во многом благодаря ей.

Для просмотра визуального стихотворения требуется VR-шлем. Он служит инструментом, позволяющим проникнуть в стихотворение в медиативном странствовании в поэтический мир, где нивелируется разграничение символов и текста, визуализируется рифма. Презентация возможна в рамках: мобильной игры (VR, AR, XR-приложение), распознавания QR-кодов, создания 3D-композиций в реальном мире.

Технологии искусственного интеллекта преимущественно направлены на сплошную автоматизацию творческих процессов [1]. ВИРС делает человека активным соучастником, творцом, способным и готовым создавать высокохудожественные, многомерные, глубокие образы. В ВИРС возможно добавлять анимацию букв. Фоном может стать музыка, что нас отбрасывает к теории светомузыки А.Н. Скрябина. Слово становится звуковой картиной, или ономотопией.

Существенным дополнением к концепции ВИРС будут, с точки зрения авторов данного метода, включение элементов игры и интерактивности. Это может быть кинетическое погружение в стихотворение, когда предметы реагируют на конкретные движения и танец или действия человека, голос.

Особенностью данного подхода является то, что интерактивные мультимедийные произведения создаются в результате сотрудничества, во взаимодействии большого числа участников творческих коллективов. Данные мультимедийные интерактивные произведения, созданные на базе стихотворений, адаптируются для визуализации.

Данный подход может найти практическое применение для открытия нового звучания классических произведений в рамках декомпрессии поэтического языка в образы. Открывается когнитивное поле, раскрываются смысловые звучания. В аспекте рассмотрения произведений зарубежной поэзии в данном случае возможен визуальный перевод, визуализация образов. Возможно применить данный подход в измерении арт-терапии.

Литература:

1. Будагян, Р.Р. Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и цифровой живописи) / Р.Р. Будагян. – Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1 (11). – С. 22–29.
2. Сетевое издание «Учим русский язык» : [сайт]. – Москва, 2022. – URL: <https://rus.study/news/374> (дата обращения: 25.03.2024). – Текст : электронный.
3. Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: <https://ru.mapryal.org/news/opublikovani-rezultati-proekta-misl> (дата обращения: 25.03.2024) – Текст : электронный.
4. VYRS is a new genre of digital art that combines poetry and graphics in a unique 3D virtual scene : [сайт]. – Москва, 2023. – URL: https://vyrs.art/?page_id=118(дата обращения: 25.03.2024) – Текст : электронный.

References:

1. Budagyan, R.R. Tsifrovizatsiya v prostranstve mediaiskusstva (na primere komp'yuternogo iskusstva, net-arta, tsifrovoy fotografii i tsifrovoy zhivopisi) / R.R. Budagyan. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya. – 2021. – № 1 (11). – S. 22–29.
2. Setevoe izdanie «Uchim russkiy yazyk» : [sayt]. – Moskva, 2022. – URL: <https://rus.study/news/374> (data obrashcheniya: 25.03.2024). – Tekst : elektronnyy.
3. Mezhdunarodnaya assotsiatsiya prepodavateley russkogo yazyka i literatury : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: <https://ru.mapryal.org/news/opublikovani-rezultati-proekta-misl> (data obrashcheniya: 25.03.2024) – Tekst : elektronnyy.
4. VYRS is a new genre of digital art that combines poetry and graphics in a unique 3D virtual scene : [sayt]. – Moskva, 2023. – URL: https://vyrs.art/?page_id=118(data obrashcheniya: 25.03.2024) – Tekst : elektronnyy.

РУССКИЙ XVIII ВЕК В ПОЭЗИИ МАКСИМА АМЕЛИНА: ЛЕКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассматриваются стихотворения М.А. Амелина с точки зрения их связи с поэтическим словом XVIII века. Исследование проводится на материале произведений, опубликованных в сборнике «Гнутая речь» в 2011 г. Подробное внимание уделяется лексическим характеристикам произведений М.А. Амелина, отсылающим читателя к русскому XVIII веку. При этом лексическое своеобразие поэзии автора рассматривается в контексте всех сфер его деятельности.

Ключевые слова: русская литература; русская поэзия XX века; Максим Амелин; русская поэзия XVIII века; архаизм; авторский неологизм.

Kseniia Shnol,
North-Western State Medical University named after I.I. Mechnikov,
Senior Lecturer,
E-mail: ksenija_shnol@mail.ru
Saint-Petersburg, Russia,

THE RUSSIAN XVIII CENTURY IN THE POETRY OF MAXIM AMELIN: THE LEXICAL PERSPECTIVE

Annotation. The article dwells upon the poems of M. A. Amelin in the terms of their connection with the poetic word of the 18th century. Here, we examine the works published in the book 'Bent Speech' («Гнутая речь», 2011). The study focuses on the poems by Maxim Amelin and their features, referring the reader to the Russian 18th century. In addition, the lexical features of the author's work are examined in the context of all spheres of his activity.

Keywords: Russian literature; twentieth-century Russian poetry; Maxim Amelin; eighteenth-century Russian poetry; archaisms; authorial neologisms.

Имя Максима Амелина неразрывно связано с русским XVIII веком как в поэтической сфере деятельности поэта, так и в его издательских опытах [9, с. 436–437]. Как издатель Максим Амелин вернул современному читателю наследие словесности XVIII столетия в переизданиях таких поэтов, как Д.И. Хвостов (1997 г.) [10], А.Е. Измайлов (2009 г.) [4], А.П. Бунина (2016 г.) [3], В.П. Петров (2016 г.) [7]. Как переводчик М.А. Амелин обращается к античным авторам. Усвоение же античности на русской почве относится именно к XVIII столетию [5]. Таким образом, русский XVIII век пронизывает все сферы деятельности М.А. Амелина.

В данной работе внимание обращено к поэтическим произведениям М.А. Амелина и их связи со словесной культурой XVIII века. Исследование охватывает стихотворные произведения, опубликованные в сборнике «Гнутая речь» (2011 г.) [2]. В ходе анализа материала были выявлены следующие лексемы и словосочетания, специфическим образом подчеркивающие связь поэтического мира М.А. Амелина с наследием XVIII века: вервь, витийство, выспрь, вглошая, древлезвонкопрекрасный, зеленотельый, златопер, златотрепещущий, кососажненное рамо, люботворенье, многогортанный, многоустый, мрачноличен, обл, облый, обоюдокрылый, окомгновение, позлащенный, понуровиден, порфирородный, превелелепен, серпокогтистый, среброчешучатый, стоколенный, храмина, чрезъестественен, щастие, юдоль. Все перечисленные слова определенным образом протягивают нить к поэзии XVIII века. При этом все выявленные лексемы можно разделить на 2 крупные группы, что проиллюстрировано в таблице 1.

Таблица 1 – Архаизмы и неологизмы в поэзии М.А. Амелина

1. Архаизмы	вервь, витийство, выспрь, обл, облый, окомгновение, пешешествовать, позлащенный, порфирородный, рамо, храмина, щастие, юдоль
2. Авторские неологизмы	браноносный, древлезвонкопрекрасных, зеленотельый, златоперый, златотрепещущий, кососажненный, многогортанный, многоустый, многоязычный, мрачноличен, обоюдокрылый, понуровиден, превелелепна, серпокогтистый, среброчешучаты, стоколенный, чрезъестественный

Первая группа включает слова, функционировавшие в русском языке в XVIII веке как общеупотребительные. Часть из них представлена в Словаре Академии Российской или в Словаре русского языка XVIII века. Некоторые лексемы, включенные в эту группу, в данных словарях отсутствуют, однако все они отмечены как устаревшие в словарях современного русского языка. Тем не менее, несмотря на отсутствие прямой связи именно с XVIII веком, представляется возможным и такие лексемы определить как отсылку именно к данному периоду, поскольку они осознаются современным читателем как архаичные и позволяют поэту создать своеобразную стилизацию поэтической речи. Такой подход позволяет увидеть одну из граней XVIII века с точки

зрения самого Амелина. Это столетие поэт в своем интервью определяет как русскую античность [6], и смысл этого утверждения можно истолковать двояко. Во-первых, античная культура представляет собой исток литературы как таковой, а XVIII век в таком случае можно рассматривать как исток русской литературы. Но «античный» можно понимать и как «древний», или «архаичный». Здесь важно вспомнить, что и авторам XVIII века было свойственно наполнять свои поэтические произведения вышедшими из употребления словами. Например, В.П. Петров, переиздаваемый М.А. Амелиным, использовал «...уже ушедшие из современного ему литературного языка славянизмы...» [1, с. 284]. И вот здесь как раз и возникает возможность вписать каждое архаичное слово в языковое и культурное поле XVIII века, воссоздаваемое поэтом в сознании современного читателя.

Вторая группа репрезентирует еще одну характерную черту поэтического стиля М.А. Амелина: все его произведения в той или иной мере наполняются плодами его словотворчества. Слова же, которые поэт создает, во-первых, вторят особенностям словообразования русского языка XVIII века. Во-вторых, неологизмы позволяют М.А. Амелину создать некоторую «затрудненность стиха и языка». Эту особенность подробно рассматривает в своих трудах Е.А. Разумовская [8, с. 100–101]. При этом исследователь устанавливает связь «гнутой речи» М.А. Амелина с горацианской одой. Однако в эту цепочку связей можно добавить и еще одно звено – творчество В.П. Петрова. Среди специфических черт, характерных для поэзии этого представителя XVIII столетия, Н.Ю. Алексеева отмечает неологизмы, «составленные Петровым по их образцу и по примеру подобных опытов Тредиаковского: «пламенновиден», «стреломещен», «громоносители», «россияне градоборные», «зверонравные», «Нева живототочна», «златочешуйный» («Полны златочешуйных рыб» – «Задунайскому», 1774)» [1, с. 285]. Этот ряд позволяет провести прямую параллель между поэтическим словом XVIII века и неологизмами М.А. Амелина, представленными выше.

Обращение к поэтическому своеобразию произведений В.П. Петрова раскрывает еще одну грань наследия XVIII века, воплотившуюся в стихотворениях М.А. Амелина. Н.Ю. Алексеева отмечает, что стиль В.П. Петрова в оде «На великолепный карусель» (1766) «характеризуется пристрастием к редким вычурным словам, к усложненному синтаксису, отягощенному инверсиями, славянскими формами, сложными прилагательными и распространенными сравнениями» [там же, с. 277]. Теми же словами можно охарактеризовать и стихи М.А. Амелина – в них присутствуют все эти черты. В этой связи нельзя обойти вниманием красноречивое название сборника «Гнутая речь». К этому названию неоднократно апеллирует и сам поэт. Стихотворение «Ночно недреманные и денно...» содержит такие строки: «Выгнутая речь со смыслом скрытым / не спасет тебя от немоты! – / не спасет тебя от немоты» [2, с. 153]. Другая отсылка именно к затрудненности языка встречается в стихотворении «Словно случайная рифма в прозе...»: «Выгнутой речью со скрытым смыслом / пробуя вылечить немоту» [там же, с. 196]. Наконец, в стихотворении «Повесенному на улице запели...» читаем: «речь трудна и чрезестественна моя» [там же, с. 234].

Таким образом, лексический инструментарий М.А. Амелина изобилует параллелями с поэтическим словом XVIII века. Поэт воссоздает наследие этого столетия при помощи архаизмов и собственных неологизмов, возрождая при этом модели словотворчества XVIII века. А «гнутая речь» демонстрируется не только языковыми средствами, она красной линией проходит через все творчество поэта и озвучена голосом лирического героя.

Литература:

1. Алексеева, Н.Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII–XVIII веках / Н.Ю. Алексеева. – Санкт-Петербург : Наука, 2005. – 369 с. – Текст : непосредственный.
2. Амелин, М.А. Гнутая речь / М.А. Амелин. – Москва : Б.С.Г.-Пресс, 2011. – 464 с. – Текст : непосредственный.
3. Бунина, А.П. Неопытная муза: собрание стихотворений / А.П. Бунина ; вступ. ст. М. Нестеренко ; сост. и подгот. текста М. Амелина ; биограф. хроника и примеч. М. Амелина, М. Нестеренко. – Москва : Б.С.Г.-Пресс, 2016. – 560 с. – Текст : непосредственный.
4. Измайлов, А.Е. Избранные сочинения / А.Е. Измайлов ; вступ. ст., сост. и примеч. М.А. Амелина. – Москва : ОГИ, 2009. – 478 с. – Текст : непосредственный.
5. Кнабе, Г.С. Русская античность: содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России : программа-конспект лекционного курса / Г.С. Кнабе. – Москва : РГГУ, 1999. – 238 с.
6. Кучерская, М. Мертвящий жар души: беседа с поэтом Максимом Амелиным о статусе поэзии, садах с павлинами и славном Якове Брюсе / М. Кучерская. – Текст : электронный // Российская газета. – 2004. – 13 сент. – № 3576. – URL: <https://rg.ru/2004/09/13/amelin.html> (дата обращения: 20.02.2023).
7. Петров, В.П. Выбор Максима Амелина / В.П. Петров ; вступ. ст. М. Амелина. – Москва : Б.С.Г.-Пресс, 2016. – 384 с. – Текст : непосредственный.
8. Разумовская, Е.А. Античная традиция в «Холодные одах» М. Амелина / Е.А. Разумовская. – Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15. – Вып. 2. – С. 100–106.
9. Скворцов, А.Э. Труды и дни Максима Амелина / А.Э. Скворцов. – Текст : непосредственный // Поэтическая генеалогия: исследования, статьи, эссе и критика. – Москва : ОГИ, 2015. – С. 436–452.
10. Хвостов, Д.И. Избранные сочинения графа Хвостова / Д.И. Хвостов ; вступ. ст., сост. и примеч. М.А. Амелина. – Москва : Совпадение, 1997. – 93 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Alekseeva, N.Yu. Russkaya oda: razvitie odicheskoy formy v XVII–XVIII vekakh / N.Yu. Alekseeva. – Sankt-Peterburg : Nauka, 2005. – 369 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Amelin, M.A. Gnutaya rech' / M.A. Amelin. – Moskva : B.S.G.-Press, 2011. – 464 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Bunina, A.P. Neopytnaya muza: sobranie stikhovvoreniy / A.P. Bunina ; vstup. st. M. Nesterenko ; sost. i podgot. teksta M. Amelina ; biogr. khronika i primech. M. Amelina, M. Nesterenko. – Moskva : B.S.G.-Press, 2016. – 560 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Izmaylov, A.E. Izbrannye sochineniya / A.E. Izmaylov ; vstup. st., sost. i primech. M.A. Amelina. – Moskva : OGI, 2009. – 478 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Knabe, G.S. Russkaya antichnost': sodержanie, rol' i sud'ba antichnogo naslediya v kul'ture Rossii : programma-konspekt lektsionnogo kursa / G.S. Knabe. – Moskva : RGGU, 1999. – 238 s.
6. Kucherskaya, M. Mertvyashchiy zhar dushi: beseda s poetom Maksimom Amelinym o statuse poezii, sadakh s pavlinami i slavnom Yakove Bryuse / M. Kucherskaya. – Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya gazeta. – 2004. – 13 sent. – № 3576. – URL: <https://rg.ru/2004/09/13/amelin.html> (data obrashcheniya: 20.02.2023).
7. Petrov, V.P. Vybor Maksima Amelina / V.P. Petrov ; vstup. st. M. Amelina. – Moskva : B.S.G.-Press, 2016. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Razumovskaya, E.A. Antichnaya traditsiya v «Kholodnyy odakh» M. Amelina / E.A. Razumovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. – 2015. – T. 15. – Vyp. 2. – S. 100–106.
9. Skvortsov, A.E. Trudy i dni Maksima Amelina / A.E. Skvortsov. – Tekst : neposredstvennyy // Poeticheskaya genealogiya: issledovaniya, stat'i, esse i kritika. – Moskva : OGI, 2015. – S. 436–452.
10. Khvostov, D.I. Izbrannye sochineniya grafa Khvostova / D.I. Khvostov ; vstup. st., sost. i primech. M.A. Amelina. – Moskva : Sovpadenie, 1997. – 93 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Юань Мэнжуо,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,
аспирант кафедры теории и истории искусства
E-mail: mengruoy@gmail.com
Республика Беларусь, г. Минск

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА В ИСКУССТВЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ КИТАЯ

Аннотация. Данная статья посвящена особенностям и формам выражения художественной керамики Китая в современных художественных практиках. Инсталляция явилась востребованной формой актуализации возможностей традиционной китайской керамики в современном искусстве. Автор на конкретных примерах освещает способы презентации публике различных инсталляций с произведениями художественной керамики, основные темы и многочисленные характерные особенности современности.

Ключевые слова: современные художественные практики; инсталляция; декоративно-прикладное искусство; художественная керамика; авторский замысел.

Yan Mengruo,

Belarusian State University of Culture and Arts,
Candidate of the Department of Theory and History of Art
E-mail: mengruoy@gmail.com
Republic of Belarus, Minsk

CERAMICS IN CHINESE INSTALLATION ART

Annotation. This article is devoted to the peculiarities and forms of expression of Chinese artistic ceramics in modern artistic practices. The installation has become a popular form of actualization of the possibilities of traditional Chinese ceramics in modern art. Using concrete examples, the author highlights the ways in which various installations with works of artistic ceramics are presented to the public, the main themes and numerous characteristic features of modernity.

Keywords: modern art practices; installation; decorative and applied art; artistic ceramics; author's idea.

Искусство керамики в Китае как достояние национальной культуры, древнейшая форма художественного творчества сохраняет свою популярность и востребованность в наше время. В современном китайском декоративно-прикладном искусстве во всем разнообразии видов именно керамике отведено особое место, что подтверждается интересом к ней как со стороны авторов-практиков, так и многих исследователей. Художественная практика этого вида декоративно-прикладного искусства предполагает творчество мастеров, которые в качестве средства выражения индивидуальности, авторского замысла используют гончарные изделия или фарфор.

Керамика и фарфор имеют различную фактуру и свойства материалов, из которых они изготовлены. Еще в эпоху неолита в Китае появился «грубый», простой стиль гончарных изделий. С развитием техники плавнения и началом использования новых материалов во времена династии Шан в Китае появился «примитивный», или протофарфор. Следует подчеркнуть, что керамическое искусство каждого исторического периода в Китае демонстрирует свой неповторимый художественный стиль и характерные черты времени. Так, цветная керамика каменного века подчеркивает индивидуальные черты декоративно-прикладного искусства от фигуративного до абстрактного; терракотовые воины и лошади гробницы императора Цинь Шихуанди, выполненные в масштабе 1:1, демонстрируют величие китайской цивилизации. Интерес представляет и трехцветный традиционный фарфор династии Тан, колорит которого использовался для создания глубины рисунка, придания декоративного эффекта древнекитайской керамике, а также знаменитый фарфор династии Сун, во времена которой было создано множество школ по изготовлению и росписи керамики. Причем каждая из них обладала неповторимыми особенностями художественного стиля.

Мастерство древних гончаров нашло отражение в бело-синем фарфоре династии Юань, который отличается легкостью, элегантностью, совершенством декоративных приемов. В фарфоре «дущай» династии Мин впервые применен особый технологический прием обработки материала и декорирования – подглазурная синяя и глазурированная полихромная роспись. Уровень производства фарфора во времена правления династии Цин достиг небывалых вершин, когда впервые были применены золотые краски, чернила, эмаль и т. д.

С изменением социально-исторических условий керамика все больше проникала в жизнь людей в форме ремесленных изделий. В настоящее время керамика, объединяя различные художественные характеристики, в большей степени представляет собой произведения искусства. Именно высокая степень пластичности используемых в керамике материалов создает возможность взаимодействия с различными видами творчества и современными художественными практиками.

Искусство инсталляции – понятие довольно многогранное [1, с. 10]. Это расширение понятия художественного поля и вызов границам традиционного искусства. В 1960-е гг. под влиянием новейших художественных тенденций и распространения постмодернистского мышления зародилось искусство инсталляции с антитрадиционной эстетикой. В 1980-е гг. благодаря процессам художественного обмена в Китай проникло западное постмодернистское искусство, после чего в стране появились различные примеры актуального искусства, где инсталляции отводилась особая роль.

Инсталляция в Китае зачастую отличается синтезом элементов постмодернистского и традиционного искусства, что дает художникам возможность понять влияние созданных ими произведений на ход развития искусства будущего, поскольку лексика инсталляции обретает новое ускорение. Именно возможности инсталляционного искусства привлекают мастеров творить в этой области. В 1990-е гг. инсталляция постепенно становится основным направлением китайского авангардного искусства, происходит его «популяризация» и «официальное оформление».

Многие выпускники Академии изящных искусств в 1990-е гг., переступив границы своей специализации и отвергнув традиционные формы творчества, начали создавать произведения, интегрируя их с «молодой» формой искусства – инсталляцией. Примерно в тот же период инсталляции стали приниматься и крупными официальными выставками. Показательным стал тот факт, что в рамках Всероссийской выставки художественных произведений «Россия XII» инсталляции были представлены в разделе «Экспериментальное искусство».

По мере повышения статуса инсталляции в китайском искусстве все большее количество людей обращали свое внимание на мастеров, предпочитающих именно эту форму современных художественных практик. Среди них следует отметить таких художников, как Гу Вэньда (г.р. 1955), Сюй Бин (г.р. 1955), У Шаньчжуан (г.р. 1960), Цай Гоцян (г.р. 1957) и др. Впоследствии художники, придерживающиеся традиционных направлений в искусстве, стали обращаться к инсталляции чаще. Они охотно экспериментировали в данной области и использовали инсталляцию как новое средство выражения содержания с целью усиления визуального напряжения и художественного воздействия произведений искусства. Вплоть до настоящего времени инсталляционное искусство остается одной из важнейших и постоянно развивающихся форм авангардного искусства в Китае, и именно по этой причине оно по-прежнему вызывает огромный интерес у искусствоведов.

Искусство инсталляции очень инклюзивно, оно сочетает большое количество направлений и видов искусства, где применяются инсталляции (скульптура, керамика, видео, новые медиа и т. д.). В результате границы между различными областями искусства стираются. Искусство керамической инсталляции – это вид искусства, использующий керамику в качестве базы для создания произведений. Поскольку керамика является одним из самых древних и долговечных материалов, а также одним из видов искусства, наиболее тесно связанным с историей и культурой Китая, она способна вызвать особые чувства и тем самым способствовать расширению культурного обмена. Именно поэтому многие китайские художники используют керамику в инсталляциях в качестве посредника для передачи своего замысла, поскольку керамический материал обладает особой выразительностью и пластичностью.

Искусство инсталляции с использованием керамики очень отличается от традиционного художественного творчества. Образцы традиционной керамики, такие как предметы домашней утвари и др., тесно связаны с уровнем жизни и этапом развития общества. Включение керамики в искусство инсталляции – это стремление к возвращению керамике функции художественного произведения без какой-либо практической хозяйственной ценности. Такое снятие ограничения практическим использованием позволяет сочетать керамику с множеством

других материалов, составляя новые пары материалов для творчества и подталкивая другие формы искусства к более тесному взаимодействию в рамках инсталляции. Искусство инсталляции позволяет открывать новые горизонты использования материалов и расширять выразительный потенциал композиций из керамики.

В процессе развития инсталляционного искусства, будь то использование готовых изделий или их создание, основополагающим понятием является концепция. Поскольку процесс развития любого искусства не может быть изолирован от человека, и результат также направлен на него, поэтому концепция личностно-ориентированного творчества предполагает создание образов для выражения концептуальной семантики и придание смысла вещам, на которые можно будет ссылаться, исходя из концепции творчества художника.

Ф. Гегель в «Лекциях по эстетике» утверждал, что «красота – это чувственное проявление идей» [2, с. 15]. По мнению Э. Гомбриха, вся история развития искусства – это не столько история технического мастерства, сколько история изменений в понятиях и требованиях [3, с. 23]. Ядром художественного произведения являются мысли и концепции художника о современном состоянии общества. Наличие концептуального подхода является основой для самовыражения. Одна из особенностей керамической инсталляции – воплощение концепции автора, его размышлений о современном мире и социальной роли человека. Произведения искусства впечатляют не только профессиональным мастерством или безупречной подачей, но также социальной и эстетической ценностью.

Инсталляция Цзинь Вэньвэя (г.р. 1969) «Цзиндэчжэнь – еще один способ» была представлена на Международной биеннале керамического искусства в 2021 г. в г. Цзиндэчжэнь. Бело-синяя чаша с изображением города и кирка, используемая в фарфоровой промышленности, отображают процесс производства фарфора в данной местности и сцены жизни региона. Выбор таких предметов свидетельствует о понимании автором феномена развития керамической промышленности в городе. Выбрав для своей работы продукт и инструмент фарфорового производства, мастер заставляет зрителей осознать роль традиционного ремесла в стране.

В инсталляции пространство формируется за счет взаимосвязи, возникающей между объектом созерцания и самим созерцателем. Эта взаимосвязь в основном определяется ракурсом. С точки зрения использования пространства инсталляционное искусство, нарушая традиционный визуальный сенсорный опыт восприятия произведений искусства, связывает с ним и другие чувства, такие как обоняние, слух, осязание. Такой многофакторный подход и формирует содержание пространства.

Искусство керамической инсталляции выходит за рамки трехмерного пространства, оно формируется непосредственно темой произведения, концепцией, степенью участия зрителя и т. д. Оно не возникает естественным образом, именно художник определяет подходы к созданию композиции произведения, различными способами приобщая зрителя к окружающему пространству, объектам, звукам, движениям, которые являются неотъемлемой частью инсталляции. Таким образом формируется новая модель визуального восприятия произведения искусства: зритель получает возможность рассматривать его с различных ракурсов, исследует его, подключая обоняние, слух, осязание.

Отличие искусства пространственной инсталляции с использованием керамики заключается в рассмотрении понятия «пространство» как основополагающего. Так, «Изысканная куча пепла» (2021) Лю Данхуа представляет собой пространственную инсталляцию, которая включает в себя «тело» инсталляции и дополнительные элементы на стене. Автор использует противоположные свойства разных материалов: способность фарфора не поддаваться деформации, сохранять форму и неизбежность разрушения мятой бумаги огнем. Основным цветом работы является серый, который в сочетании со сгруппированными или разбросанными белыми фрагментами создает общую атмосферу тишины, разрушения и ухода из жизни, а сочетание инсталляции с пространством передает ощущение непостоянства мира.

Существуют многочисленные подходы к трактовке искусства. В Древней Греции искусство трактовалось как своеобразная «теория подражания», а Аристотель считал, что искусство – это подражание действительности, воспроизведение вещей, существующих в реальном мире [4, с. 25]. Художественные инсталляции, как правило, отражают представление автором объективных предметов, знакомых зрителю в повседневной жизни. В инсталляциях художник при помощи искусства керамики в полной мере передает и выражает объективную реальность. Например, в работе художника Лю Цзяньхуа «Опавшая листва» (2019) для создания формы произведения использована листва, а в качестве материала – керамика; инсталляция представляет собой сцену природы, когда падающие листья сметаются вместе. Граница между миром природы и произведением искусства размывается, позволяя увидеть более чем 10 000 опавших листьев из обожженной глины. Эта работа размывает грани реального существования через обмен материальными ценностями, что придает ей определенную социальную рефлексию. Сознательно выбранная художником керамическая инсталляция, напоминающая объекты природного мира, в полной мере погружает зрителя в размышления о жизни. Привычное познание и визуальные стереотипы восприятия отходят на второй план и уводят зрителя в иное измерение.

Таким образом, для художников с начала развития искусства инсталляции оно было своеобразным бунтом против традиций, формой выражения социальных и гуманистических концепций. Поэтому в эпоху переосмысления традиционных художественных принципов, а также под воздействием ряда иных исторических факторов, керамика становится популярной основой для создания инсталляций. Художественная керамика обладает неисчерпаемым потенциалом для воплощения творческих замыслов мастеров.

Литература:

1. 沃特伯格著. 什么是艺术. 重庆: 重庆大学出版社, 2011.02. = Вартенберг, Т. Что такое искусство? / Т. Вартенберг. – Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2016. – 352 с. – Текст: непосредственный.
2. 弗里德里希·黑格尔著; 寇鹏程译. 美学[M]. 重庆: 重庆出版社, 2016.08. = Гегель, Ф. Лекции по эстетике / Ф. Гегель; перевод Чэнь Пэнчэна. – Чунцин: Чунцин, 2016. – 512 с. – Текст: непосредственный.
3. 贡布里希著; 范景中译; 杨成校. 艺术的故事豪华本[M]. 南宁: 广西美术出版社, 2017.06. = Гомбрих, Э.Х. История искусства / Э.Х. Гомбрих; перевод Фань Цзинчжун. – Наньнин: Изобразительное искусство Гуанси, 2017. – 550 с. – Текст: непосредственный.
4. 徐小鼎. 嬗变的游戏-当代装置艺术的参与性研究[D]. 中央美术学院, 2016. = Сюй, Сяодин. Игра в трансмутацию – совместное исследование современного искусства инсталляции / Сюэдин Сюй. – Пекин: Центральная академия изобразительных искусств, 2016. – 256 с. – Текст: непосредственный.

References:

1. 沃特伯格著. 什么是艺术. 重庆: 重庆大学出版社, 2011.02. = Vartenberg, T. Chto takoe iskusstvo? / T. Vartenberg. – Chuntsin: Izdatel'stvo Chuntsinskogo universiteta, 2016. – 352 s. – Tekst: neposredstvennyy.
2. 弗里德里希·黑格尔著; 寇鹏程译. 美学[M]. 重庆: 重庆出版社, 2016.08. = Gegel', F. Lektzii po estetike / F. Gegel'; perevod Chen' Penchena. – Chuntsin: Chuntsin, 2016. – 512 s. – Tekst: neposredstvennyy.
3. 贡布里希著; 范景中译; 杨成校. 艺术的故事豪华本[M]. 南宁: 广西美术出版社, 2017.06. = Gombrikh, E.Kh. Istoriya iskusstva / E.Kh. Gombrikh; perevod Fan' Tszinchzhun. – Nan'nin: Izobrazitel'noe iskusstvo Guansi, 2017. – 550 s. – Tekst: neposredstvennyy.
4. 徐小鼎. 嬗变的游戏-当代装置艺术的参与性研究[D]. 中央美术学院, 2016. = Syuy, Syaodin. Igra v transmutatsiyu – sovместное issledovanie sovremennogo iskusstva installyatsii / Syaodin Syuy. – Pekin: Tsentral'naya akademiya izobrazitel'nykh iskusstv, 2016. – 256 s. – Tekst: neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 3

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Амирова Айсель Алимурза,
Азербайджанская государственная академия художеств,
диссертант, преподаватель кафедры «Живопись и педагогика изобразительного искусства»
E-mail: aysel_amirova@mail.ru
Азербайджанская Республика, г. Баку

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА АЛТАЯ САДЫГЗАДЕ

Аннотация. В данной статье проводится небольшой научный экскурс в творческий путь одного из ведущих художников Азербайджана Алтая Садыгзаде. Поддаются искусствоведческому анализу живописные работы мастера, которые отличаются своеобразным декоративным колоритом, манерностью, обобщенным подходом и гротеском исполнения. Созданные им произведения – его портреты и пейзажи – запоминаются своей неповторимостью и живописной фантазией.

Ключевые слова: Алтай Садыгзаде; Азербайджан; творчество; живопись; гротеск; портрет.

Aysel Amirova,
Azerbaijan State Academy of Fine Arts,
PhD Candidate, Lecturer at the Department of Painting and Pedagogy of Fine Arts
E-mail: aysel_amirova@mail.ru
Republic of Azerbaijan, Baku

ARTISTIC FEATURES OF ALTAI SADYGZADE'S WORKS

Annotation. This article presents a small scientific journey to the creative path of one of the lead painters of Azerbaijan Altai Sadikhzade. The master's paintings are subject to artistic analysis, which are distinct for their unique decorative color, mannerism, general approach to grotesque of accomplishment. The pieces of art created by him – his portraits and landscape views – are recognized for their uniqueness and painting fantasy.

Keywords: Altai Sadikhzade; Azerbaijan; creative activity; painting; grotesque; portrait.

В стадии развития современной азербайджанской станковой живописи, совпадающей с последним десятилетием XX века, представители художников разных поколений создали запоминающиеся произведения, достигшие уровня художественных шедевров, изображающие неповторимые образы. Исходя из этого, следует отметить, что Алтай Садыгзаде – один из таких мастеров кисти, который демонстрирует преданность своей традиционной манере.

Человек и его внутренний мир, чувства, его социальная и интимная жизнь – вот что стало привлекать художников поколения 1970–80-х годов. В азербайджанской живописи этот аспект развивался в неразрывной связи с другой тенденцией: художники все больше увлекались выразительными возможностями. Прежде всего это касалось живописи. Живописная ткань, ее фактура, тональные и пластические возможности краски, линии и объемы, выявляющие друг друга, свет и тень, утверждающие цвет и «подавляющие» его, гармония и дисгармония формы – вот те проблемы, которые интересовали живописцев этого поколения.

Преодолевая (или – отвергая вовсе!) академическую систему письма, художники этого поколения с головой окунулись в формальные эксперименты. Да, все это уже было пройдено – когда-то, где-то, в других культурно-исторических контекстах и других общественно-политических условиях. Опыт предшественников, а также багаж национальных традиций начинают утверждать современный язык искусства. Не изображение, а выражение чувств, эмоций, настроений – вот что становится главным [5, с. 60]. Эта тенденция, обретая все больше последователей, становилась типичной для современной азербайджанской школы живописи.

Одним из художников, в чьем творчестве отразились искания новой формы выражения, стал Алтай Садыгзаде.

Алтай Садыгзаде, несмотря на свой внутренний южно-восточный лоск, является одним из художников азербайджанской школы живописи, ориентированных на западную культуру в целом. Созданные им произведения, его портреты и пейзажи запоминаются своей неповторимостью и живописной фантазией.

Его творчество строится на основе неиссякаемой любви художника к живописи. Если с первого взгляда творчество Алтая Садыгзаде может показаться примитивным, то его картины в полном смысле этого слова в интересной форме доносят до внимания зрителя материально-духовную значимость и богатый колорит настроения.

Образы, созданные художником в разное время, похожи на неповторимые формы, созданные маслом. Женским образам Алтая Садыгзаде свойственны обобщение и гротеск, веселье и спокойствие одновременно. В целом для его творчества характерна динамичность мазков, эмоциональная сила художественного выражения, яркий колорит и пастозное динамичное исполнение.

Давайте познакомимся поближе с жизнью и творчеством одного из выдающихся и талантливых художников Азербайджана – Алтаем Садыгзаде. Алтай Садыгзаде родился в Баку в 1951 году. Получил художественное образование в 1970 году в художественной школе имени Азима Азимзаде, а в 1977 году окончил Московский государственный художественный институт имени И. Сурикова.

Первая персональная выставка художника состоялась в Баку в 1988 году, а в 1993 году во Франции, в Париже, в отеле Palais de Rap была организована его вторая выставка. В 1994-м году его картины были выставлены в галерее De Oranj в Ницце. В том же году были организованы персональные выставки художника сначала в Баку, а затем вновь во Франции, в Авиньоне. А через два года, получив приглашение в США, художник представил свои произведения в галерее Van Droff, а также в других городах штата Флорида. Работы художника хранятся в различных музеях и частных коллекциях. Среди работ Алтая Садыгзаде можно отметить такие, как: «Баку», «Прогулка», «Вечерний портрет», «Пространственное мышление». Среди запоминающихся полотен художника есть образы, которые выглядят абстрактно, а иногда их украшает авангардный подход авторского настроения и впечатления.

Однако главной особенностью его работ является особое отношение к совокупности красоты мира перед ликом жизненных условий. Алтай Садыгзаде верит в искусство и полагается на свое творчество и талант. Он влюблен в творчество и видит смысл жизни в искусстве, создавая его вначале где-то глубоко в мыслях, затем воплощая на полотнах. В его работах, исполненных в разных жанрах и манерах, можно наблюдать, как основываясь на национальных и мировых традициях художественного единства сюжетов и мотивов, а также портретов и пейзажей, мысли приобретают образность выражения. Здесь слияние множества стилей и течений – арт-брют и примитивизм, фовизм и абстрактный экспрессионизм, орфизм и метафизическая живопись. Самая запоминающаяся особенность всех этих творческих поисков – превращение их в художественно-эстетический источник – способность создавать диалог между зрителем и разнообразными образами и темами. Иногда этому помогает гротеск, иногда деформация, иногда вычурное обобщение написанного.

Сложно точно определить и охарактеризовать неповторимый творческий метод выражения Алтая Садыгзаде. Искусству, зарождавшему в конце XX столетия, было дано множество наименований. Поэтому не следует искать подобие творчеству Алтая Садыгзаде. Алтай Садыгзаде согласен с принципом, что искусство должно радовать зрителя. Возможно, именно поэтому он создает в своих произведениях образы добрых смешных, радостных людей.

Красочные городские пейзажи, изображения людей и впечатления от его поездок в зарубежные страны, тематические зарисовки по памяти делают его работы запоминающимися. Основная особенность творческой деятельности Алтая Садыгзаде – философский замысел его работ. Он не обращает никакого внимания ни на перспективу, ни на пропорциональное соответствие. Важнее всего для него – передать идею задуманного, впечатление от увиденного.

Рассматривая, к примеру, портреты Алтая Садыгзаде, можно отметить следующее: в своих портретах автор пытается изобразить не внешнюю красоту человека, а выразить его внутренний мир. Портретам присуще единство, гармония цвета и композиции. Каждый из этих портретов очень личный, мечтательный и воображаемый, добрый и ранимый, нежный и любимый.

В портрете «Махир» вся изображаемая художником внешность героя передает теплоту и спокойствие человека. Это настроение завершает бледный, мягкий красный оттенок. Моментами напоминает взгляд Будды. Каждый цвет связан друг с другом. Изображение мужчины в белой сорочке создает единство с его белоснежными локонами волос. Изображение руки на портрете – весьма успешный подход, так как благодаря этому портрет теряет статичность.

Творчество Алтая Садыгзаде всегда отличается от творчества других художников. В своих произведениях художник, по возможности отдаляясь от реальности, пытается сконцентрировать внимание зрителя на субъективном понимании автора, на композиционной идее произведения.

«Портрет ночью» также из таких произведений. В середине композиции изображена женщина в черном на фоне пальмовых листьев. На этом полотне художник пытается обратить внимание не на женщину, изображенную в темноте, а на дух ночи.

Художественный комментарий к живописи Алтая Садыгзаде – это интересный подход абстракции и авангарда, выраженный в гармонии мазков и линий. Если зритель и не знает тех, кто представлен на холсте, все равно присутствует вера в их реальное существование в бытие. Это, конечно, является итогом грамотного использования художником метода художественного преувеличения.

Так же, как и в других портретах, в произведении «Камилла» Алтай Садыгзаде создал не реальный образ женщины, а произведение искусства, воплощенное в примитивном стиле. В этом произведении, интересном с точки зрения живописи, Алтай Садыгзаде вновь попытался создать не портретное сходство, а психологический образ незнакомки. В середине композиции – женский образ. Ее широко открытые глаза словно свидетельствуют о ее беспокойстве. Не остается без внимания пожелтевший лист, изображенный в правом углу картины. Это полотно также является одним из его философских произведений.

Среди интересных произведений творчества Алтая Садыгзаде, его городских пейзажей, выделяется композиция «Лондон». Колорит произведения создает интересную гармонию в этом произведении. Изображена одна из центральных улиц. В основном привлекает внимание хаотичность движущейся городской массы. В этом произведении Алтай Садыгзаде попытался проникнуть во внутренний мир горожан, заполонивших центральные улицы шумного большого Альбиона.

В целом, в произведениях Алтая Садыгаде чувствуется современное и своеобразное образное представление реального мира. Единство художественных традиций Запада и Востока, воплотившееся в триптихе «Нахичеванские горы», пейзаже «Баку», а также «Прогулке», «Вечернем портрете», «Фигуре в пространстве» [1], отображено в образных формах.

Параллельно с изобразительным творчеством художник известен и своими дизайнерскими и архитектурными проектами, выполненными в городе Баку. Алтай Садыгаде является автором оформления архитектурной концепции Музея современного искусства, кафе «Маяк 13» в Баку.

Творчество Алтая Садыгаде рассматривается в разных культурных полюсах – насколько в них очевидно использование жаркого южного восточного колорита, настолько и очевидно в них современное западное исполнение.

Произведения Алтая Садыгаде демонстрируются и хранятся в лучших галереях и музеях России, Испании, Ирана, Турции, США, Израиля, Германии и других странах мира.

Литература:

1. Алтай Садыгаде. Линия, цвет, форма : каталог. – Баку : Sharg-Garb, 2011. – 128 с. – Текст. Изображение : непосредственные.
2. Ахунд-Заде, Л.Д. Пейзажная живопись Советского Азербайджана [1920–1980] : специальность 17.00.04 «Изобразительное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ахунд-Заде Лейла Джамиль кызы ; Академия наук Азербайджанской ССР, Институт архитектуры и искусства. – Баку, 1984. – 25 с. – Текст : непосредственный.
3. Вагабова, Д. Азербайджанская живопись сегодня: новые традиции / Д. Вагабова. – Текст : непосредственный // IRS. Наследие. – 2005. – № 5–6 (17–18). – С. 68–71.
4. Гаджар, Ч. Искусство Азербайджана / Ч. Гаджар. – Баку : RADIUS, 2009. – 348 с. – Текст : непосредственный.
5. Новая галерея : каталог. – Баку : Mega, 2005. – 62 с. – Текст. Изображение : непосредственные.
6. Саламзаде, Э.А. Пейзажи Баку в живописи Алтая Садыгаде / Э.А. Саламзаде. – Текст : непосредственный // East European Scientific Journal. – 2022. – № 2 (78). – С. 4–10.
7. Керимов, К. Искусство Азербайджана / К. Керимов, Р. Эфендиев, Н. Рзаев, Н. Габиров. – Баку : Ишыг, 1992. – 344 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Altay Sadygzade. Liniya, tsvet, forma : katalog. – Baku : Sharg-Garb, 2011. – 128 s. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
2. Akhund-Zade, L.D. Peyzazhnaya zhivopis' Sovetskogo Azerbaydzhana [1920–1980] : spetsial'nost' 17.00.04 «Izobrazitel'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Akhund-Zade Leyla Dzhamil' kyzy ; Akademiya nauk Azerbaydzhanskoy SSR, Institut arkhitektury i iskusstva. – Baku, 1984. – 25 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Vagabova, D. Azerbaydzhanskaya zhivopis' segodnya: novye traditsii / D. Vagabova. – Tekst : neposredstvennyy // IRS. Nasledie. – 2005. – № 5–6 (17–18). – S. 68–71.
4. Gadzhar, Ch. Iskusstvo Azerbaydzhana / Ch. Gadzhar. – Baku : RADIUS, 2009. – 348 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Novaya galereya : katalog. – Baku : Mega, 2005. – 62 s. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
6. Salamzade, E.A. Peyzazhi Baku v zhivopisi Altaya Sadykhzade / E.A. Salamzade. – Tekst : neposredstvennyy // East European Scientific Journal. – 2022. – № 2 (78). – S. 4–10.
7. Kerimov, K. Iskusstvo Azerbaydzhana / K. Kerimov, R. Efendiev, N. Rzaev, N. Gabibov. – Baku : Ishyg, 1992. – 344 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Бутова Светлана Сергеевна,

МБУ ДО «Школа духовой музыки г. Донецка»,
преподаватель по классу фортепиано

E-mail: vnadusa578@gmail.com

Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ОСОБЕННОСТИ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Аннотация. Данная статья рассматривает особенности интерпретации в фортепианной музыке на примере прелюдии и фуги с-moll из I тома ХТК в исполнении С. Рихтера и Г. Гульда. Также рассматриваются основные принципы, которые лежат в основе художественной ценности интерпретации при транскрипции нотного текста и облечения знаков в реальное звучание.

Ключевые слова: интерпретация; исполнитель; композитор; нотный текст; художественная ценность.

INTERPRETATION IN PIANO MUSIC: ITS FEATURES AND BASIC PRINCIPLES

Annotation. This article examines the peculiarities of interpretation in piano music using the example of the prelude and fugue c-moll from Volume I of the CTC performed by S. Richter and G. Gould. And also examines the basic principles that underlie the artistic value of interpretation in transcription of musical text and the investment of signs in real sound.

Keywords: interpretation; performer; composer; musical text; artistic value.

Проблема исполнительской интерпретации является актуальной темой для исследования и дискуссий среди исполнителей, музыковедов и музыкальных критиков. Изначально это понятие, появившееся в русском языке, а также его европейские аналоги не имели к музыке никакого отношения.

Интерпретация происходит от латинского *interpretatio*, означающего «разъяснение» или «истолкование». Согласно музыкальной энциклопедии, интерпретация означает «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижёром, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. И зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист...» [10].

Как самостоятельный вид искусства интерпретация в музыке получила развитие только с середины 18 века, вследствие популяризации концертной деятельности. В этот период появляется новый тип музыканта-исполнителя – музыкант-интерпретатор, который не является автором музыки, а исполняет произведения других композиторов.

Со второй половины 19 века уже исполнительская интерпретация привлекла внимание музыкальной теории, с изучением многообразия её исполнительских школ и эстетических принципов. А уже к 20 веку эта теория стала одной из областей музыковедения.

Любая интерпретация ставит перед исполнителем задачу грамотного прочтения или транскрипции нотного текста. Поскольку сам нотный текст – это семиотическая система знаков, то в некоторых аспектах его можно назвать относительным, так как некоторые аспекты музыкальной фактуры возможно передать только условно.

Если говорить о звуковысотной стороне музыкальных произведений, то во многих музыкальных направлениях классической музыки (не говоря о современных композиторских техниках, направлении авангарда и некоторых направлениях народной музыки) высоту звука можно отразить достаточно фиксированно и точно.

А вот такие компоненты музыкальной фактуры, как динамика, темп, длина цезур, штрихи и тембр, нотный текст может передать только условно и при конкретном исполнении они будут зависеть от внутреннего слышания исполнителя, его музыкального опыта, принадлежности к той или иной школе и т. д.

Все эти особенности создают предпосылки для многовариантности музыкальных интерпретаций одного и того же музыкального произведения.

Наиболее ярким примером, сразу приходящим на ум, служит уртекст произведений И.С. Баха. Для примера рассмотрим прелюдию и фугу c-moll из 1 тома ХТК в исполнении Г. Гульда и С. Рихтера.

Уже в изначальной трактовке мы видим два разных подхода. Г. Гульд подчёркивает клавишинный характер прелюдии, что достигается благодаря более сдержанному темпу и подчёркнуто-чеканной артикуляции. В то же время С. Рихтер в прелюдии передаёт стремительное и непрерывное движение с кульминацией в финальном речитативе и достигает он этого, используя более слитный, легатный штрих, а также более быстрый темп.

В фуге С. Рихтер меняет подход, используя более короткий штрих и умеренный темп, в противоположности быстрому темпу прелюдии, благодаря чему создаётся контраст между двумя частями малого полифонического цикла. В то же время Г. Гульд не меняет штриховой подход, но при этом использует более подвижный темп, подчёркивая сквозное движение в фуге. Таким образом он достигает контраста между прелюдией и фугой за счёт темповых различий, при сохранении штрихового единства. При этом оба исполнения являются высокохудожественными и достоверно отражают стиль и характер эпохи.

В эпоху романтизма, с расцветом интерпретации, поле для исполнительской свободы расширяется. Композиторы начинают использовать в темповых указателях новые термины, которые отражают не скорость музыкального движения, а характер произведения. Так в 20 веке появляются темповые указатели *Appassionato* (С. Рахманинов – этюд-картина *Es-moll*, А. Скрябин – прелюдии), *Con brio* или *Con fuoco* (этюды А. Скрябина), *Misterioso* (прелюдии А. Скрябина), *vif, impetuosity* (во французской музыке) и т. д.

Следует отметить, что, несмотря на многовариантность, чтобы сохранять художественную ценность и не превратиться в собственную импровизацию на заданную тему, исполнитель должен придерживаться общих музыкальных и художественных принципов.

1. Соответствие стилевому и жанровому направлению – любой исполнитель должен придерживаться тех особенностей, которые характерны для исполняемой стилистической эпохи и отражают характерные жанровые черты произведения (вальс не должен превращаться в мазурку, а произведения эпохи классицизма исполняться со свободной агогикой, свойственной романтизму).

2. Достоверность – произведение должно отражать характер и образ, заложенный самим композитором.

3. Художественная ценность – интерпретация не должна быть сухим воспроизведением нотного текста, напротив, она должна сохранять свою оригинальность и отражать индивидуальное слышание данного произведения самим исполнителем.

Учитывая данные принципы, опытный музыкант сможет найти нужную грань между соблюдением авторского замысла и индивидуальностью интерпретации, которая позволит ему передать свои чувства и выразить собственное видение данного художественного образа, заложенного композитором в исполняемом музыкальном произведении.

Литература:

1. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. – 384 с. – Текст : непосредственный.

2. Дубравская, Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы / Т. Дубравская. – Текст : непосредственный // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сборник статей РГК им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2005. – С. 239–255.

3. Иванов, А. Виртуальная реальность / А. Иванов. – Текст : электронный // История философии. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис, 2002. – С. 183–186. – URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html (дата обращения: 17.03.2024).

4. Коган, Г. Парадоксы об исполнительстве / Г. Коган. – Текст : непосредственный // Избранные статьи. – Москва : Советский Композитор, 1985. – Вып. 3. – С. 29–54.

5. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Львов : Музыка, 1979. – 208 с. – Текст : непосредственный.

6. Мильштейн, Я. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения / Я. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 392 с. – Текст : непосредственный.

7. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с. – Текст : непосредственный

8. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный

9. Раппопорт, С. О вариантной множественности исполнительства / С. Раппопорт. – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство : сборник статей. – Вып. 7. – Москва : Музыка, 1972. – С. 3–46.

10. Ямпольский, И.М. Исполнение музыкальное / И.М. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Том 2. – Москва : Советская энциклопедия ; Советский композитор, 1974. – С. 583–590.

References:

1. Delez, Zh. Razlichie i povtorenie / Zh. Delez. – Sankt-Peterburg : Petropolis, 1998. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Dubravskaya, T. Virtual'nyy sloy kompozitsii. Novee ponyatie v teorii muzykal'noy formy / T. Dubravskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i muzykant v menyayushchemsya sotsiokul'turnom prostranstve : sbornik statey RGK im. S. V. Rakhmaninova. – Rostov-na-Donu : Rostovskaya gosudarstvennaya konservatorii im. S.V. Rakhmaninova, 2005. – S. 239–255.

3. Ivanov, A. Virtual'naya real'nost' / A. Ivanov. – Tekst : elektronnyy // Istoriya filosofii. Entsiklopediya. – Minsk : Interpresservis, 2002. – S. 183–186. – URL: http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html (data obrashcheniya: 17.03.2024).

4. Kogan, G. Paradoksy ob ispolnitel'stve / G. Kogan. – Tekst : neposredstvennyy // Izbrannyye stat'i. – Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 1985. – Vyp. 3. – S. 29–54.

5. Korykhalova, N. Interpretatsiya muzyki / N. Korykhalova. – L'vov : Muzyka, 1979. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Mil'shteyn, Ya. «Khorosho temperirovannyy klavir» I.S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya / Ya. Mil'shteyn. – Moskva : Muzyka, 1967. – 392 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Nazaykinskiy, E. Logika muzykal'noy kompozitsii / E. Nazaykinskiy. – Moskva : Muzyka, 1982. – 319 s. – Tekst : neposredstvennyy

8. Nazaykinskiy, E. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya / E. Nazaykinskiy. – Moskva : Muzyka, 1972. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy

9. Rappoport, S. O variantnoy mnozhestvennosti ispolnitel'stva / S. Rappoport. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe ispolnitel'stvo : sbornik statey. – Vyp. 7. – Moskva : Muzyka, 1972. – S. 3–46.

10. Yampol'skiy, I.M. Ispolnenie muzykal'noe / I.M. Yampol'skiy. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya entsiklopediya. V 6 tomakh. Tom 2. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya ; Sovetskiy kompozitor, 1974. – S. 583–590.

Воронова Наталья Игоревна,
кандидат философских наук;
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»,
доцент кафедры отечественной и всеобщей истории и социально-гуманитарных дисциплин
E-mail: voronova-ni@mail.ru
Россия, г. Коломна

Брешева Анжелика Александровна,
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»,
обучающийся по специальности 43.03.02 Туризм
(направление подготовки «Историко-культурный туризм»)
E-mail: voronova-ni@mail.ru
Россия, г. Коломна

ОБРАЗЫ ДЕТСТВА В СОВЕТСКОЙ АНИМАЦИИ

Аннотация. В данной статье рассматриваются образы детства и их трансформация в советской анимации на разных этапах ее развития. Анализируется знаково-символическая образность детства и его аксиологические основания в мультипликационном пространстве.

Ключевые слова: советская анимация; история анимации; мультипликация; образы детства.

Natalia Voronova,
PhD in Philosophy;
Social and Humanitarian State University,
Associate Professor of the Department of National and Universal History and Social and Humanitarian Disciplines
E-mail: voronova-ni@mail.ru
Russia, Kolomna
Anzhelika Bresheva,
Social and Humanitarian State University,
Student in the Specialty 43.03.02 Tourism
(Field of Study «Historical and Cultural Tourism»)
E-mail: voronova-ni@mail.ru
Russia, Kolomna

IMAGES OF CHILDHOOD IN THE HISTORY OF SOVIET ANIMATION

Annotation. This article is devoted to images of childhood in the history of Soviet animation. The objectives of the study are to analyze the value and symbolic components in the images of childhood in this period. The subject of the research is the structural elements of childhood images and animation methods.

Keywords: Soviet animation; history of animation; animation; images of childhood.

Исследование особенностей конструирования образов детства средствами анимации в различные историко-культурные периоды способствует раскрытию мировоззренческих подходов к пониманию человека, его формированию, изучению самого феномена детства в социально-антропологическом и культурологическом аспектах. В том, как конструируется образ ребенка в мультипликации, отражается отношение мира взрослых к нему. Целью исследования является раскрытие содержательных элементов образов детства и их эволюции в советском анимационном пространстве.

В задачи исследования входило раскрытие исторических контекстов, аксиологических оснований и особенностей конструирования образа детства в анимации советского периода, рассмотрение основных периодов зарождения советской анимации и анализ смысловых компонентов образов детства, доминирующих на определенных этапах ее развития.

Объектом исследования выступает советская анимация как визуальная форма отражения отношения к детству.

Предметом исследования являются структурные элементы образов детства, их создание методами анимации.

Исследование строится на комплексном подходе, опирающемся на историко-типологический, герменевтический, семиотический и аналитический методы.

В истории отечественной анимации существовали разные техники и методы создания мультфильма. Выделялись критерии, которые помогали лимитировать анимационный материал, определять структурные составляющие для анализа образа детства и его построения технологиями мультипликации.

В целом в советский период отображение детства средствами мультипликации отличается многоплановостью и неоднозначностью. Зачастую в мультфильмах демонстрировались достаточно взрослые проблемы, а образ детства в качестве катализатора способствовал усилению эффекта привлечения внимания к тем или иным общественным проблемам. Многие мультфильмы содержали идеолого-политические контексты. Например, советский мультфильм, который, кажется, должен быть связан с детством, – это «Советские игрушки»

(1924 г.). Но строится он совсем не как детская картина, при контекстном анализе можно увидеть борьбу низших слоев (рабочих и крестьян) с буржуазией. В фильме прямо визуализируется процесс поедания людьми «высшего» общества имеющихся благ, в том числе людей. До середины 20-х годов мультипликацию мало интересовала детская аудитория и образ классического детства. Ее интересовал более взрослый зритель, которого советская анимация привлекала сатирой в сторону действующей политической обстановки.

Детство в советской анимации служило и средством манипуляции. Своеобразный образ ребенка в советской мультипликации представлен в юмористическом анимационном фильме Юрия Желябужского «Каток» (1927 г.), где основным, схематично прорисованным персонажем является герой неопределенного возраста, использующийся для усиления комического эффекта. Сам персонаж лишен сколько-нибудь личностного начала, это собирательный образ нового поколения. Акцентной деталью и семиотическим знаком выступает его буденовка. Такая условная трактовка образа получит широкое распространение, когда сформируется схематично-обобщенный образ представителя детства, лишенного индивидуального начала, как например, в мультфильмах «Каникулы Бонифация», «Паровозик из Ромашково», «Дед Мороз и лето».

История советской анимации берет свое начало в царской России и насчитывает уже более 100 лет. В начале своего пути мультипликация занималась поиском индивидуальных форм и средств выразительности. Не удивительно, что первыми мультипликаторами стали люди, далекие от анимации. Первые мультфильмы начинают появляться в 1906 году. Тогда Александр Ширяев, балетмейстер Мариинского театра, создал кукольный мультфильм, в котором изобразил 12 фигур на фоне декораций. Еще одним ранним мультипликатором был Владислав Старевич. Биолог по образованию, он снял немой обучающий фильм про жуков-рогачей. Фильм в прокат не вышел. В 1912 году он снова создает анимацию под названием «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами». В фильме жуки воспроизводили сцены из рыцарских романов. Но эти мультфильмы воспринимались лишь как учебные пособия, решая дидактические задачи.

После череды революций анимация не получает широкого распространения и возрождается лишь в 20-е годы. В СССР стали появляться школы мультипликации. Советская анимация развивалась одновременно с новым государственным устройством.

В 1933 году в советском кинотеатре стали показывать западную мультипликацию – «Пароход Вилли» Уолта Диснея. Это значительно повлияло на советскую анимацию, и в 1936 году организуется студия, названная впоследствии «Союзмультфильм», которую возглавил Александр Птушко. Федор Хитрук описывал новую студию так: «Слияние отдельных полукустарных мастерских (их тогда в Москве было несколько) в единую кинофабрику с настоящим конвейерным производством» [8, с. 46]. Студия осваивала целлулоидную технологию, представлявшую собой производственный конвейер, подобный тому, который существовал у Уолта Диснея. Использование данной технологии повлияло на характер работ советских мультипликаторов. Основной материал анимационной студии был государственным заказом в стилистике сказки. Через яркие, «добрые» образы милых персонажей внушались идеологические установки. В пример можно привести мультфильм И. Иванова-Вано «Чужой голос» [4]. Казалось бы, воробьи, соловей, сорока, совершенно обычные и знакомые всем персонажи, но они были обыграны совсем по-другому. Воробьи и соловей в данном случае показаны как единый советский народ, привыкший к простоте. В роли сороки выступила западная культура, которая в мультфильме показывалась как что-то яркое, вкусное и гедонистическое.

В 1936-м году вышел мультфильм «Новый Гулливер» Александра Птушко. Новым Гулливером, попадающим в страну лилипутов, устраивающим революцию и сражающимся за свободный класс, был «ребенок». Большой ребенок в мире взрослых (в физическом плане). Он был показан обычным пионером, который рожден в новой стране и впитал ее идеологию. Как писала исследователь советского детства С.Г. Леонтьева: «Пионеры мыслятся в законах пионеров как особые дети, обладающие по отношению к остальным повышенным статусом и патронажными функциями – организует окружающих детей и участвует с ними во всей окружающей жизни. Это пионерское умение пионера организовать всех и вся зафиксировалось в стереотипии изображения характера всякого пионера-героя» [5]. Идеал такого «пионера-героя» останется вплоть до 1980-х годов. В 1930-х гг. в отечественном искусстве доминировал социалистический реализм, но мультипликацию он затронул в меньшей степени, так как чудесное и фантастическое в анимационном пространстве плохо коррелируется с реализмом как таковым. Впрочем, споры о «правдивости» и «условности» образов в мультипликации в те годы велись очень активно [6]. Огромным авторитетом пользовалась продукция Диснея: она ставилась в пример, ей стремились соответствовать советские мультипликаторы. Но в 1950-х годах, после начала холодной войны, подражание американской анимации было осуждено.

Еще одной особенностью советской анимации, как и детской литературы, являлось то, что под формально детской продукцией маскировалось творческое и идейное самовыражение художников и писателей, обходивших таким образом цензуру.

Отечественная школа анимации складывается к 40-м годам XX века, ведущей студией является «Союзмультфильм». После Великой Отечественной войны стали больше уделять внимание народным мотивам [1]. В это время появляются такие картины, как «Аленький цветочек», «Снегурочка», «Зимняя сказка», «Двенадцать месяцев», «Сказка о царе Салтане». После этого долгое время советская анимация продолжала двигаться в своем направлении [7]. Сюжеты все больше приобретали не столько развлекательный, сколько воспитательный характер. Все чаще показывают неприметного главного героя, который должен пройти через конфликт с внешним миром, побороть трусость и лень, выбрать между нравственным поступком и алчным, который потом «обрисуют» как подвиг [2]. В пример можно привести картины «Сказка старого дуба» и «Федя Зайцев». Эти мультфильмы стали

приближать к повседневности ребенка. Пробираясь через сказочные сюжеты, можно с легкостью увидеть воспитательное и идеологическое воздействие на ребенка.

В 1953 году создается новый тип объемной анимации, на развитие которой оказывали влияние В. Дегтярев, Н. Серебряков, Р. Качанов и др. Часто авторы соединяли рисованную мультипликацию с объемной, много экспериментировали с разными техниками и приемами [7]. Например, Р. Качанов применил технику песка, а Ю. Норштейн изобрел технику многоярусной перекладки. Художники-постановщики экспериментировали с техниками рисунка по стеклу («Песня о Соколе» Б. Степанцева), перекладкой («Влюбленное облако» (1959) А. Карановича и Р. Качанова), техникой «живого движения» («Снежная королева» Л. Атаманова), приемами визуальных эффектов и др.

Свободным временем, без идеологического контроля, считаются 60-е годы XX века. В отличие от раннего кинопроизводства, этот период характеризуется масштабным производством таких анимационных фильмов и творческих объединений, как «Союзмультфильм» и «Экран». Появляются также региональные студии: «Волгоградтеелефильм», «Пермтелефильм», «Свердловсктелефильм». Создавались мультфильмы для взрослой аудитории («Большие неприятности», «Человек в рамке», «Спички», «Непьющий воробей» и другие).

В 60-е годы в мультфильмах стали постепенно исчезать реалистические персонажи и появились кукольные фильмы и карикатуры. Так, в картине «История одного преступления» главный герой – Мамин изображен с большой головой и маленьким аккуратным телом. Персонаж нарисован графическими линиями, без прорисовки точных черт лица, он слаб и не защищен от окружающего мира, в чем заключен социально-экзистенциальный контекст.

В 70-е годы наиболее значимой фигурой в области мультипликации считали Юрия Норштейна, создателя таких социально-философских мультфильмов, как «Ёжик в тумане» и «Шинель». В изображении маленького детского тела с большой головой воплощается образ взрослого инфантилизма, эмоциональной обнаженности и незащищенности, как в «Шинели» Ю. Норштейна.

В начале 90-х годов XX века советская анимация приходит в упадок из-за комплекса социокультурных и экономических проблем. Но, несмотря на это, в конце 90-х происходит новый виток развития российской анимации.

Можно заключить, что именно в начальный период формирования советской анимации наметились склонности к трактовке образа ребенка как к средству для усиления восприятия какой-либо социально-политической информации. Постепенно такая надобность отпала, и мультфильмы стали менее идеологизированными, вместе с тем поучительно-воспитательными, а дети стали выступать как личности, которым для достижения желаемого результата нужно проявить трудолюбие и усердие.

Советская анимация в различные периоды своего развития по-разному конструирует и репрезентует образы детства. Двумя наиболее выраженными являются противоположные тенденции: то стремление к реалистическому отображению жизненного мира ребенка и его окружения, то к символизации и условно-схематическому типологизированию образов в том или ином социокультурном контексте. С развитием анимации шло усложнение техник и изобразительных средств: цвета, формы, динамики. В отличие от диснеевской анимации в советской используются более сдержанные цветовые решения, часто монохромные, при этом акцентные цвета приобретают символическую нагрузку.

Граница между миром детей и взрослых обозначается, в том числе, в передаче динамики: движения ребенка в кадре более быстрые, чем взрослого.

Начиная с 50-х гг. XX века значительное количество мультипликационных фильмов пропандировали занятия физической культурой и спортом, например, фильмы: «Кто первый?», «Спортландия», «Необыкновенный матч», «Шайбу! Шайбу!» и др.

В 50–60-е годы концептуальной основой построения образов в анимации является стремление к отображению жизни советского общества, но на основе определенной идеализации. Затем, вместе с заимствованием ряда методов и технологий, наблюдается и стилистическое подражание диснеевской анимации. После чего, с 70-х годов вызревают отечественные тенденции, больше внимания уделяется фону, деталям и декорациям в кадрах, техники становятся разнообразнее, появляются авторские решения. Значимым становится выражение и передача внутреннего состояния персонажей.

Для мультипликации 70–80-х годов характерно конструирование сложных детских миров, с комплексом достаточно противоречивых связей внутреннего детского мира с внешним. При построении образов больше внимания уделяется психологии ребенка. В анимационном пространстве стирается четкая грань между вымышленными персонажами, предметами и реальными.

В 90-е годы все больше появляется мультипликационных фильмов, носящих первостепенно развлекательный характер, что во многом связано с феноменом массовой культуры, свойственной ей стереотипизацией, утратой содержательной и знаково-символической глубины сюжета и образов.

Общей особенностью построения образа детства в советской анимации является то, что редко демонстрируется отдельный персонаж со своим субъективным миром, важной составляющей является социальный мир, взаимоотношения с другими, с коллективом, что выражает общественно-коллективистскую направленность советской культуры. Многие произведения носят морализаторский и назидательный характер. В мультипликации советского периода распространены сюжеты о школе и школьниках воспитательной направленности, героизация советского школьника-пионера. В советской анимации, в отличие от современной, детские и взрослые образы

очень четко отличаются и различаются, маркированы специфическими атрибутами (одеждой, ростом, цветом и т. п.) и поведенческими особенностями (взрослый – наставник, авторитет, мудрец, проводник в серьезный мир и т.п.). Современная анимация в меньшей степени склонна идеализировать взрослых.

Советская мультипликация находилась на перекрестке государственной политики и идеологии в сфере кинематографа, истории анимации и истории детства, потребностей детей, интересов родителей и творческих замыслов художников. Анимация является важным коммуникативным полем культуры, в котором формируются и отражаются взаимоотношения мира взрослого и ребенка, личностно-субъектного и социального.

Литература:

1. Воронова, Н.И. Образы детей в русском изобразительном искусстве: философско-эстетический анализ / Н.И. Воронова, А.Ю. Бобкова. – Текст : непосредственный // Образовательное пространство детства: исторический опыт, проблемы, перспективы : сборник научных статей и материалов IV Международной научно-практической конференции / под общей редакцией О.Б. Широких. – Коломна : Государственное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Государственный социально-гуманитарный университет», 2017. – С. 21–26.

2. Голикова-Пошка, Е.В. Социальная реклама в советском анимационном кино 1950–1980 гг. / Е.В. Голикова-Пошка. – Текст : непосредственный // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2018. – № 2 (28). – С. 182–190.

3. Горохова, О.В. Трансформация образа ребенка в отечественной анимации 1920–1940-х гг. / О.В. Горохова. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – С. 262–266.

4. Иванов-Вано, И. Кадр за кадром / И. Иванов-Вано. – Текст : непосредственный // Рисованный Звук. – Москва : Искусство, 1980. – С. 89–92.

5. Леонтьева, С.Г. Дети и идеология: пионерский случай / С.Г. Леонтьева. – Текст : электронный // CHILDCULT.RSUH.RU : [сайт]. – Москва. – 2007. – 11 мая. – URL: <http://childcult.rsu.ru/article.html?id=58600> (дата обращения: 20.02.2024).

6. Никифорова, А.А. Художественный образ как система ценностей / А.А. Никифорова. – Текст : непосредственный // Картина человека: философия, культурология, коммуникация : коллективная монография. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. – С. 535–541.

7. Ромашова, М.В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы / М.В. Ромашова. – Текст : непосредственный // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 3 (17). – С. 114–115.

8. Хитрук, Ф.С. Профессия – аниматор. В 2 томах. Том 1 / Ф.С. Хитрук. – Москва : Гаятри, 2007. – 304 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Voronova, N.I. Obrazy detey v russkom izobrazitel'nom iskusstve: filosofsko-esteticheskiy analiz / N.I. Voronova, A.Yu. Bobkova. – Tekst : neposredstvennyy // Obrazovatel'noe prostranstvo detstva: istoricheskiy opyt, problemy, perspektivy : sbornik nauchnykh statey i materialov IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / pod obshchey redaktsiey O.B. Shirokikh. – Kolomna : Gosudarstvennoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovaniya Moskovskoy oblasti «Gosudarstvennyy sotsial'no-gumanitarnyy universitet», 2017. – S. 21–26.

2. Golikova-Poshka, E.V. Sotsial'naya reklama v sovetskom animatsionnom kino 1950–1980 gg. / E.V. Golikova-Poshka. – Tekst : neposredstvennyy // Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya. – 2018. – № 2 (28). – S. 182–190.

3. Gorokhova, O.V. Transformatsiya obraza rebenka v otechestvennoy animatsii 1920–1940-kh gg. / O.V. Gorokhova. – Tekst : neposredstvennyy // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. – 2013. – № 4. – S. 262–266.

4. Ivanov-Vano, I. Kadr za kadrom / I. Ivanov-Vano. – Tekst : neposredstvennyy // Risovanny Zvuk. – Moskva : Iskusstvo, 1980. – S. 89–92.

5. Leont'eva, S.G. Deti i ideologiya: pionerskiy sluchay / S.G. Leont'eva. – Tekst : elektronnyy // CHILDCULT.RSUH.RU : [sayt]. – Moskva. – 2007. – 11 maya. – URL: <http://childcult.rsu.ru/article.html?id=58600> (data obrashcheniya: 20.02.2024).

6. Nikiforova, A.A. Khudozhestvennyy obraz kak sistema tsennostey / A.A. Nikiforova. – Tekst : neposredstvennyy // Kartina cheloveka: filosofiya, kul'turologiya, kommunikatsiya : kollektivnaya monografiya. – Sankt-Peterburg : RGPU im. A.I. Gertsena, 2016. – S. 535–541.

7. Romashova, M.V. Ot istorii animatsii k istorii detstva v SSSR: postanovka problemy / M.V. Romashova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Permskogo universiteta. – 2011. – № 3 (17). – S. 114–115.

8. Khitruk, F.S. Professiya – animator. V 2 tomakh. Tom 1 / F.S. Khitruk. – Moskva : Gayatri, 2007. – 304 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Исакова Заринабону Алишер кизи;
Андижанский государственный институт иностранных языков,
обучающийся по специальности 60230100 Филология и обучение языкам (русский)
E-mail: cuteminmin97@gmail.com
Республика Узбекистан, г. Андижан

ИССЛЕДОВАНИЕ РОДИТЕЛЬСКИХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА»

Аннотация. В данной статье исследуются родительские отношения в романе Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова», особенно в контексте взаимодействия дочери с ее приемным отцом. В работе освещаются основные теории и концепции развития личности ребенка, включая физическое, когнитивное, эмоциональное и социальное развитие. Анализ родительских отношений внутри романа предоставляет возможность понять влияние семейного окружения на формирование личности ребенка и выявить психологические аспекты родительства, которые описаны в произведении.

Ключевые слова: родительские отношения; дочь; приемный отец; Ф.М. Достоевский; Неточка Незванова.

Zarinabonu Alisher qizi Isakova;
Andijan State Institute of Foreign Languages,
Student of the Specialty 60230100 «Philology and Language Teaching (Russian)»
E-mail: cuteminmin97@gmail.com
Republic of Uzbekistan, Andijan

STUDY OF PARENTAL RELATIONSHIPS IN F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL «NETOCHKA NEZVANOVA»

Annotation. This paper explores parental relationships in F.M. Dostoevsky's novel «Netochka Nezvanova», especially in the context of interaction between the daughter and her adoptive father. The paper highlights the main theories and concepts of child personality development, including physical, cognitive, emotional and social development. The analysis of parental relationships within the novel provides an opportunity to understand the influence of the family environment on the formation of the child's personality and to identify the psychological aspects of parenthood that are described in the work.

Keywords: parental relations; daughter; adoptive father; F.M. Dostoevsky; Netochka Nezvanova.

Родительские отношения играют значительную роль в сюжете романа Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова». Автор через эти отношения раскрывает сложные взаимосвязи между героями, а также их влияние на эмоциональное и психологическое состояние.

После смерти родного отца и вступления матери в брак с Ефимовым, Неточка оказывается в среде, где царит непростая атмосфера, приводящая ее к психологическому дискомфорту. В своих воспоминаниях о детстве она описывает дом как место страданий и угнетений, что характеризует ее переживания как результат адаптации к негативной среде: «Но с половины девятого года я помню всё отчетливо, день за днем, непрерывно, как будто всё, что ни было потом, случилось не далее, как вчера. Правда, я могу как будто во сне припомнить что-то и раньше: всегда затепленную лампаду в темном углу, у старинного образа; потом как меня однажды сбила на улице лошадь, отчего, как мне после рассказывали, я пролежала больная три месяца; еще как во время этой болезни, ночью, проснулась я подле матушки, с которой лежала вместе, как я вдруг испугалась моих болезненных сновидений, ночной тишины и скребшихся в углу мышей и дрожала от страха всю ночь, забиваясь под одеяло, но не смея будить матушку, из чего и заключаю, что ее я боялась больше всякого страха. <...> Время, с которого я начинаю себя хорошо помнить, оставило во мне резкое и грустное впечатление; это впечатление повторялось потом каждый день и росло с каждым днем; оно набросило темный странный колорит на всё время житья моего у родителей, а вместе с тем – и на всё мое детство» [2, с. 244–245].

Подобные реакции часто характеризуются как показатели неблагополучия в семье и могут оказывать значительное влияние на эмоциональное и психологическое развитие ребенка. Стремление Неточки к мечтаниям в поисках спасения является ее способом адаптации к такой обстановке и отражает необходимость психологической поддержки и защиты: «Помню только, что всё, чем могла я украсить то место, куда мы пойдем с ним (а я непременно решила, что мы пойдем вместе), всё, что только могло создаться блестящего, пышного и великолепного в моей фантазии, – всё было приведено в действие в этих мечтаниях. Мне казалось, что мы тотчас же станем богаты...» [там же, с. 251].

В романе обращается внимание на родительские отношения, которые играют существенную роль в жизни главной героини. Автор исследует взаимодействие дочери с матерью и отчимом, а также их влияние на ее состояние и поступки. Родительские отношения представлены с различными характеристиками, от эмоциональной связи до отчуждения и непонимания.

Отношения Неточки с матерью являются важным аспектом исследования родительских отношений. Мать Неточки, проявляющаяся как «энтузиастка, мечтательница» [там же, с. 238], испытывает трудности в браке с отчимом, что отражается на ее поведении и отношениях с дочерью.

Несмотря на непростую семейную обстановку, материнская любовь и забота остаются важным аспектом в отношениях между Неточкой и ее матерью. Даже в моменты недопонимания и конфликтов материнская привязанность проявляется в ласковых жестах и заботе о дочери: «Это я, это всё я виновата, несчастная! – говорила она сама с собою. – Что ж с нею будет? Что ж с нею будет, когда я умру? – продолжала она, остановясь посреди комнаты, словно пораженная молнией от одной этой мысли. – Неточка! Дитя мое! Бедная ты моя! Несчастливая! – сказала она, взяв меня за руки и судорожно обнимая меня. – На кого ты останешься, когда и при жизни-то я не могу воспитать тебя, ходить и глядеть за тобою? Ох, ты не понимаешь меня! Понимаешь ли? Запомнишь ли, что я теперь говорила, Неточка? Будешь ли помнить вперед? – Буду, буду, маменька! – говорила я, складывая руки и умоляя ее. Она долго, крепко держала меня в объятиях, как будто трепеща одной мысли, что разлучится со мною. Сердце мое разрывалось» [2, с. 281–282]. Этот момент подчеркивает сложность и многогранность отношений между матерью и дочерью, где любовь и упреки переплетаются, формируя особый эмоциональный фон.

Отношения Анны с ее отчимом в значительной степени базировались на общем переживании страданий. Неточка, испытывая собственное страдание и недовольство из-за строгости своей матери и общей атмосферы в семье, видела в отчине единственного союзника, с кем она могла разделить эти чувства: «Может быть, матушка была слишком строга ко мне, и я привязалась к отцу как к существу, которое, по моему мнению, страдает вместе со мною, заодно» [там же, с. 247].

Отчим, в свою очередь, вероятно, выступал в роли более теплого и понимающего родителя по сравнению с биологической матерью девочки: «Тут батюшка позвал меня, поцеловал, погладил по голове, посадил на колени, и я крепко, сладко прижалась к груди его. Это была, может быть, первая ласка родительская, может быть, оттого-то и я начала всё так отчетливо помнить с того времени» [там же, с. 246]. Однако Неточка не видит его грубость и цинизм.

Динамика отношений между Неточкой и приемным отцом проявляется через различные психологические факторы, которые определяют характер и развитие их взаимодействия. Одним из таких факторов является потребность Неточки в признании и любви, что приводит ее к стремлению угодить отчиму, искать его одобрение и соответствовать его ожиданиям: «Наконец, на другой день, отец действительно начал учить меня. Поняв с двух слов, чего от меня требовали, я выучила скоро и быстро, ибо знала, что этим угожу ему» [там же, с. 255].

Вторым важным фактором является использование манипуляций контролем со стороны приемного отца. Он осознает свое влияние на Неточку и использует это для контроля ее поведения, манипулируя ее эмоциями, подстраиваясь под ее слабые места: «Я тебе теперь не отец, слышишь ли ты? Я не хочу быть теперь твоим папой! Ты любишь маму больше меня! Так и ступай к маме! А я тебя знать не хочу! – Сказав это, он оттолкнул меня и опять побежал по лестнице. Я, плача, бросилась догонять его» [там же, с. 275].

Третий фактор заключается в применении приемным отцом психологического насилия и давления на Неточку. Он настаивает на ее послушности и выполнении его просьб, даже если они противоречат ее собственным убеждениям, что в конечном счете приводит к потере доверия и разочарования у Неточки: «Мне нужно пятнадцать рублей, Неточка! Слышишь ли? Только пятнадцать рублей! Достань мне сегодня; я тебе завтра же всё принесу. А я тебе сейчас пойду леденцов куплю, орехов куплю... куклу тоже тебе куплю... и завтра тоже... и каждый день гостинцев буду приносить, если будешь умная девочка! – Не нужно, папа, не нужно! я не хочу гостинцев; я не буду их есть; я тебе их назад отдам!.. В эту минуту я, ребенок, понимала его насквозь и уже чувствовала, что меня навсегда уязвило это сознание, что я уже не могла любить его, что я потеряла моего прежнего папочку» [там же, с. 276].

Эти психологические факторы оказывают значительное влияние на развитие отношений между приёмным отцом и дочерью, формируя их конфликты и в конечном счете, приводя к разрыву этих отношений.

Психологические последствия для Неточки в результате её взаимодействия с приемным отцом могут оказаться значительными и существенно повлиять на её психологическое благополучие. Одним из основных последствий является возможное возникновение эмоциональной травмы. Постоянное подвергание Неточки психологическому насилию и манипуляциям со стороны приемного отца может вызвать у нее чувства недостойности, вины, страха и беспомощности, что может привести к формированию длительных эмоциональных реакций и травматических симптомов, таких как тревожность, депрессия или посттравматический стрессовый синдром. Эти эмоциональные и психологические состояния могут оказать существенное воздействие на ее способность к функционированию в повседневной жизни: «Кроме того, я не могла вынести, когда мною чем-нибудь недовольны: тотчас же становилась грустна, упала духом, так что уж и сил не доставало заглаживать свою ошибку и переделать в свою пользу невыгодное обо мне впечатление» [там же, с. 310].

Упреки и критика со стороны обоих родителей могут способствовать формированию у Неточки низкой самооценки. Это может привести к появлению у нее сомнений в своих способностях и ценности, что в свою очередь сказывается на ее уверенности и самопонимании. Все это может привести к снижению мотивации к участию в активностях и в итоге препятствовать ее психологическому развитию и благополучию: «...но я сбивалась, путалась и ничего не сказала путного. Одним словом, хотя моя история была очень необыкновенная, <...> но я сама выходила, как будто назло всей этой мелодраматической обстановке, самым обыкновенным ребенком, запуганным, как будто забитым и даже глупеньким. Особенно последнее княгине вовсе не нравилось, и я, кажется, довольно скоро ей совсем надоела, в чем виню одну себя, разумеется» [там же, с. 294–295].

Психологическое насилие и манипуляции приемного отца могут вызвать у Неточки стресс и тревожные состояния. Она может постоянно ощущать беспокойство и напряжение, что может отрицательно сказаться на ее физическом и психологическом благополучии. Эмоциональные реакции на стрессовые ситуации могут включать в себя учащенное сердцебиение, повышенное артериальное давление, нарушение сна, снижение иммунитета и другие: «Наконец судорожные рыдания вырвались из груди моей и болезненным припадком разрешили мое сердце,

<...> я была словно в бреду и легла в постель в лихорадке. Прошло несколько дней, пока я могла прийти в себя и яснее осмыслить свое положение» [2, с. 379].

В заключение исследования родительских отношений в романе Ф.М. Достоевского «Нечотка Незванова» становится очевидным, что эти отношения играют важную и многогранную роль в формировании характеров персонажей и развития сюжета произведения.

Кроме того, родительские отношения в «Нечотке Незвановой» демонстрируют различные аспекты психологии родительства, включая эмоциональную поддержку, строгость, недоверие и манипуляции. Исследование этих аспектов позволяет углубить понимание взаимосвязи между родителями и детьми в литературе и реальной жизни.

Литература:

1. Берн, Э. Игры, в которые играют люди / Э. Берн. – Москва : Бомбора, 2008. – 352 с. – ISBN 978-5-699-27307-2. – Текст : непосредственный.
2. Достоевский, Ф.М. Белые ночи : роман, повести / Ф.М. Достоевский. – Санкт-Петербург : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2023. – 416 с. – ISBN 978-5-389-13859-9. – Текст : непосредственный.
3. Карнеги, Д. Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей / Д. Карнеги. – Москва : АСТ, 2024. – 382 с. – ISBN 978-5-17-161250-4. – Текст : непосредственный.
4. Кон, И.С. Ребенок и общество : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / И.С. Кон. – Москва : Академия, 2003. – 336 с. – ISBN 5-7695-1420-5. – Текст : непосредственный.
5. Смирнова, Е.О. Детская психология : учебник для вузов. – 3-е изд. / Е.О. Смирнова. – Санкт-Петербург : Питер, 2010. – 304 с. – ISBN 978-5-388-00494-9. – Текст : непосредственный.
6. Эриксон, Э. Детство и общество / Э. Эриксон. – Санкт-Петербург : Питер, 2019. – 448 с. – ISBN 978-5-4461-0812-1. – Текст : непосредственный.
7. Федор Достоевский. Антология жизни и творчества : [сайт]. – Санкт-Петербург, 2012. – URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/characters/> (дата обращения: 12.03.2024). – Текст : электронный.

References:

1. Bern, E. Igray, v kotorye igrayut lyudi / E. Bern. – Moskva : Bombora, 2008. – 352 s. – ISBN 978-5-699-27307-2. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Dostoevskiy, F.M. Belye nochi : roman, povesti / F.M. Dostoevskiy. – Sankt-Peterburg : Azbuka ; Azbuka-Attikus, 2023. – 416 s. – ISBN 978-5-389-13859-9. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Karnegi, D. Kak zavoevyvat' druzey i okazyvat' vliyanie na lyudey / D. Karnegi. – Moskva : AST, 2024. – 382 s. – ISBN 978-5-17-161250-4. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Kon, I.S. Rebenok i obshchestvo : uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy / I.S. Kon. – Moskva : Akademiya, 2003. – 336 s. – ISBN 5-7695-1420-5. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Smirnova, E.O. Detskaya psikhologiya : uchebnik dlya vuzov. – 3-e izd. / E.O. Smirnova. – Sankt-Peterburg : Piter, 2010. – 304 s. – ISBN 978-5-388-00494-9. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Erikson, E. Detstvo i obshchestvo / E. Erikson. – Sankt-Peterburg : Piter, 2019. – 448 s. – ISBN 978-5-4461-0812-1. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Fedor Dostoevskiy. Antologiya zhizni i tvorchestva : [sayt]. – Sankt-Peterburg, 2012. – URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/characters/> (data obrashcheniya: 12.03.2024). – Tekst : elektronnyy.

Мадярова Насиба Адхамовна,

доктор философии по филологическим наукам (PhD), доцент;
Андижанский государственный институт иностранных языков,
заведующий кафедрой теории русского языка и переводоведения
E-mail: nasiba1701@mail.ru
Республика Узбекистан, г. Андижан

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ МИКРОПРОЗЫ ТИМУРА ЗУЛЬФИКАРОВА

Аннотация. В данной работе на материале новеллы «Таттабубу» известного русскоязычного прозаика Тимура Зульф리카рова рассматриваются проблемы и перспективы прочтения орнаментального текста в структуре повествования: раскрывается связь мифа с поэзией, индивидуально-авторским стилем и ритмизацией русскоязычного прозаического текста.

Ключевые слова: русскоязычная микропроза Узбекистана; орнаментализм и орнаментальная микропроза; поэтика мифологемы в структуре повествования; миф и мотивный спектр новеллы.

Nasiba Madyarova,

Doctor of Philosophy in Philological Sciences (PhD), Associate Professor;
Andijan State Institute of Foreign Languages,
Head of the Department of Theory of the Russian Language and Translation Studies
E-mail: nasiba1701@mail.ru
Republic of Uzbekistan, Andijan

ON THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF ORNAMENTAL MICROPROSE BY TIMUR ZULFIKAROV

Annotation. Based on the material of the short story «Tattabubu» by the famous Russian-speaking prose writer Timur Zulfikarov, the problems and prospects of reading the ornamental text in the structure of the narrative are considered: the connection of myth with poetry, individual author's style and rhythmization of the Russian-language prose text is revealed.

Keywords: Russian-language microprose of Uzbekistan; ornamentality and ornamental microprose; poetics of mythologeme in the structure of the narrative; myth and the motivic spectrum of the novel.

Тимура Зульф리카рова в современном литературном процессе называют «Данте русской литературы XX века»: стиль и манера повествования, идейно-тематическая направленность произведений и разнообразный спектр исследуемых автором проблем – это многоуровневая система, рассмотрение которой следует проводить на стыке эпох и мифологических картин мира, а также и в теснейшей связи литературы (прозы) с другими науками: философией, историей, культурологией, живописью и религией.

Орнаментализм, как явление изначально присущее и принадлежащее не собственно литературе, а живописи – а позднее уже поэзии, в творчестве Т. Зульф리카рова становится одним из ключевых в определении места и стиля всего творческого наследия автора. В данной работе мы рассмотрим проблемы интерпретации и прочтения рассказа Т. Зульф리카рова под названием «Таттабубу» в свете вопросов орнаментальной русскоязычной прозы Узбекистана: определим стилистические, мотивные, тематические доминанты построения текста, а также выделим ключевые мифологемы, встречающиеся в нём.

Обратим внимание на поэтику заглавия: оно скрывает имя главной героини – Таттабубу, которое на страницах рассказа встречается много раз. Этимология антропонима уходит корнями в тюркский язык: сложное сочетание «татта» и «бубу» в разных интерпретациях встречается в казахском, кыргызском и других тюркских языках и дает порой совершенно различные значения: «татта» или «катта» означает «старшая», «большая», встречаются также и такие значения, как «сладкая», «чистый», «белый», а «бубу» – это «пожилая женщина» (бува), «госпожа», «женщина». Повтор имени в повествовании указывает не только на главного героя – женщину, но и скрывает трагическую историю личной жизни девушки, ставшей женой своего отца... Повествование начинается с многоточия и восклицательного обращения к ней «...Таттабубу!», далее автор посредством развернутых метафор, сравнений и эпитетов описывает ее: *«Дочь солнечных солончаков! дочь песков! дочь саксаулов! дочь распятских иисусовых маслянистых кустов иссопов! дочь колодезей! дочь туркменская! дочь смуглая! Дочь верблюдов заметенных дочь двугорбых верблюдов-тоя дочь многогорбых пустынь! дочь песков змей ящериц дочь песков песков песков Сундукли! дочь полноводная многоводная река река моя моя моя Таттабубу! ...встретил тебя на пустынной окраинной бухарской дороге... ..стою и гляжу на тебя, на тебя, на тебя тайная сокрытая моя...»* [1, с. 43].

Словесно-художественный приём «нанизывания» и повтора лексемы «дочь», использованный автором в данном фрагменте – есть не что иное, как определение места образа – места и роли героини в произведении: она в первую очередь *дочь*, и именно – *дочь пустыни*. Рассказ «Таттабубу» сам автор назвал поэмой: во вступлении мы читаем следующее: «поэма о любви великого художника Камолиддина Бекзода», где Камолиддин Бекзод – выдающийся художник средневековья, крупнейший мастер миниатюрной живописи, современник и преемник идей Алишера Навои и Джами [2].

«Живописное начало» – наличие в новелле орнамента – уже заложено в обозначении имени Камолиддина Бекзода, а в дальнейшем, уже непосредственно в тексте произведения, мы находим следующие стилевые признаки орнаментализма в прозе: трёх (и более) кратный повтор слов, постоянные сравнения (как сжатые, так и развернутые), градации и рефрены синонимических рядов, обращения, использование автором звукоподражаний и междометий, которые придают интенсивное усиление событийному ряду, нагнетание событий, а порой уход от них, и вследствие этого – усиление чувств автора.

Текст «Таттабубу» – это своеобразная авторская игра-намёк на старинное восточное творческое соревнование (от арабского «бахру (бахри) байт»), где несколько участников по очереди состязаются при помощи чтения стихов (байтов), участники должны поочередно продолжать предыдущие строки по смыслу/содержанию. Здесь же мы видим словесную игру – «перетягивание» слова, беседу-диспут, своеобразный творческий спор между Таттабубу и автором, в лице которого скрыт сам Камолиддин Бекзод: «...– Таттабубу *дочь дщерь жена жено полноводная сними скинь паранджу! разрушь чачван мазар дувал мавзолей шелковый паранджу стыдливую!...* – Таттабубу, дай мне тело твоё *колодезное родниковое прохладное!...* – Таттабубу, пойдем бежим в поля маков *афганских дурных бредовых* пойдем поляжем в конопли *духмяные индийские! турецкие дымчатые!...* – Я дервиш отрок странник святой аллахов художник Камолиддин Бехзад, а дев жен люблю! люблю! люблю!.. У!...» [1, с. 44], а далее следует ответ Таттабубу:

«...–Ай Камолиддин Бехзад пыльный отрок дервиш захожий! Откуда ты? Откуда ты? Откуда ты?.. – Ая! – Я дочь песков Таттабубу я вздрогнула я встретила я увидела тебя на бухарской сумеречной дороге, я гляжу на ноги *крепкие цепкие босые твои!* на глаза *спелые вольные открытые текущие твои!* на руки *необъятные немые твои* – а они хотят взять вынуть тело мое из глухого кокона мавзолея паранджи?.. – Ай Камолиддин ты хочешь вынуть меня из паранджи?.. – Ты хочешь алчешь тело чужой жены?.. – Иль не знаешь Клятвы Пророка о женах? Иль?.. Святой художник?.. Иль?.. – Охрани *стены, дувалы, тюрьмы-зинданы, темницы, чачваны, чадры, паранджи!..* – Аллах охрани тайны свои!.. – И что без них человек?.. *Прах!.. Песок!.. Пыль!..* Но!.. Но походи походи дервиш странник отрок Камолиддин пыльный мой на бухарский базар походи!.. – И там осень и там сумерки уже и лежат *неоглядные*

несметные пианые пыльные плоды моей Бухары!.. Камолиддин дервиш возьми купи мне арбузов термезских кровавых напоенных! Возьми мне *файзабадских дашнабадских тучных необъятных рубиновых гранатов!* Возьми купи мне афганских *перцев жгучих красных* как глаза моих туркменских *гонных пенных загнанных ахалтекинских кумысных скуластых кобылиц!*.. Ай, Камолиддин, но принеси **плодов на крови!** Но принеси **нетронутых** арбузов гранатов перцев дынь!..» [1, с. 45].

Как видно из приведенных фрагментов – орнаментальное начало, «инкрустальное вырисовывание» автором и акцент на определенные образы – есть не что иное, как обозначение мотивов и мифов, обрядов и примет (культурно-религиозных, национально-универсальных), в значении которых есть древнее табуирование: запрещено женщине – чужой жене – открывать и показывать лицо и тело незнакомому мужчине; не приветствуется разговаривать с незнакомым мужчиной; запрещено просить что-либо у чужого мужчины и приглашать его к себе домой и т. д. Все эти «табу» не соблюдены в произведении, ответ же кроется во фразе – «*плоды на крови*».

Здесь «Плод» есть указание на мифологическое начало и сосредотачивает в себе такие значения, как: рождение и смерть главной героини, ее убийство родным отцом, который приходится ей и мужем, зародыш человека (родного человека), алые и красные плоды – фрукты (именно поэтому Таттабубу просит принести *арбузы, гранаты, перцы*), но нетронутые – девственные плоды (как и некогда девственная дева – сама Таттабубу), плоды на крови – сама Таттабубу есть «плод на крови», т.е. родное дитя Отца и мужа-убийцы одновременно.

Отец Таттабубу – Махмуд-Карагач – совершил смертный грех (похоть и блуд) – он взял «запретный плод», это передано в словах Таттабубу, адресованных Камолиддину Бекзоду: «...*Махмуд-Карагач!*.. Я тоже плод на крови!.. – Уходи Камолиддин... Он мне не только муж. Он отец мой. Да!..» [2, с. 66].

Орнаментальность как эстетический феномен, многообразный в своих проявлениях [3], присущ всей прозе Т. Зулфикарова. Обратим внимание на то, что существуют различные трактовки понятия «орнаментальность», принадлежащие Л.А. Кожевниковой, Л.А. Новикову, В.И. Забурдяеву, И.Е. Карпенко, и среди примет орнаментального повествования обычно исследователи указывают на лейтмотивность, ассоциативность, насыщенность художественного текста образностью, различные формы сказа, ритмизацию текста. Чертами орнаментальной прозы, согласно Л.А. Новикову, являются насыщенность и теснота изобразительного ряда, формальная затрудненность повествования, повышенное усложнение плана выражения с одной стороны, и чрезвычайная смысловая емкость, семантическая сложность текста – с другой.

Орнаментальность предстает в работах современных исследователей прежде всего как глубочайшая структурированность, упорядоченность текста, формальная и смысловая. В произведениях художника налицо преобладание орнамента над сюжетом, хотя новелла тяготеет к динамичности, событийности [3].

Насыщенность текста Т. Зулфикарова риторическими вопросами, восклицаниями и многоточиями, указывающими на недосказанность и незавершенность мысли, лиро-поэтическое начало, обращение к символам: Женщина, Пустыня, Могила, Жизнь-Смерть, Колыбель, Плод, Ночь, Свеча, Слово и др. на первый взгляд, отдаляет читателя от основной повествовательной канвы, но сюжетная последовательность только скрыта, «завуалирована» в данных образах-повторах и стилистических приёмах, которые несут глубокую смысловую нагрузку в тексте.

В. Шмид в известном своем труде «Нарратология» (3 глава) отмечает: «Орнаментализация прозы неизбежно влечет за собой ослабление ее событийности. Повествуемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста» [4, с. 175]. Орнаментальная проза Т. Зулфикарова – это оригинальный сплав всего и вся, а также «не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст» [там же, с. 176].

Соединение поэтического начала с мифическим мышлением порождает орнаментальный текст, который может быть использован как прием «текст в тексте», а может быть полноправным и самостоятельным текстом повествования. Обратим внимание на то, что «благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстает как структурный образ мифа. Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения.

Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом, именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя – это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью.

Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора» [4, с. 184].

Литература:

1. Зулфикаров, Т.К. 33 новеллы о любви / Т.К. Зулфикаров. – Ташкент : Мумтоз сўз, 2010. – 427 с. – Текст : непосредственный.
2. Камолиддин Бехзод. – Текст : электронный // Ферганский областной информационно-библиотечный центр имени Ахмада Фергани RU.FERLIBRARY.UZ : [сайт]. – Фергана. – 2024. – 22 марта. – URL: http://ru.ferlibrary.uz/kamoliddin_behzod (дата обращения: 22.03.2024).

3. Абишева, О. Песни песков / О. Абишева. – Текст : электронный // Казахский Национальный университет им. аль-Фараби PPS.KAZNU.KZ : [сайт]. – Алматы. – 2024. – 22 марта. – URL: <https://goo.su/H5UKoB> (дата обращения: 22.03.2024).

4. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2023. – 380 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Zul'fikarov, T.K. 33 novelly o lyubvi / T.K. Zul'fikarov. – Tashkent : Mumtoz s'yz, 2010. – 427 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Kamoliddin Bekhzod. – Tekst : elektronnyy // Ferganskiy oblastnoy informatsionno-bibliotchnyy tsentr imeni Akhmada Fergani RU.FERLIBRARY.UZ : [sayt]. – Fergana. – 2024. – 22 marta. – URL: http://ru.ferlibrary.uz/kamoliddin_behzod (data obrashcheniya: 22.03.2024).

3. Abisheva, O. Pesni peskov / O. Abisheva. – Tekst : elektronnyy // Kazakhskiy Natsional'nyy universitet im. al'-Farabi PPS.KAZNU.KZ : [sayt]. – Almaty. – 2024. – 22 marta. – URL: <https://goo.su/H5UKoB> (data obrashcheniya: 22.03.2024).

4. Shmid, V. Narratologiya / V. Shmid. – Moskva : Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2023. – 380 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Мещерякова Наталья Ивановна,

профессор;

ГБОУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
исполняющий обязанности заведующего кафедрой вокального искусства

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Россия, г. Волгоград

Павленко Виктория Мстиславовна,

ГБОУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство

E-mail: vicky2517@yandex.ru

Россия, г. Волгоград

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ РОМАНСОВ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА СТИХИ А. ПУШКИНА (К 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Аннотация. Статья посвящена проблеме образной сферы, исполнения и интерпретации романсов русских композиторов, написанных на стихи А. Пушкина. В 2024 г мировая общественность отмечает 225 лет со дня рождения величайшего русского поэта. В статье анализируется сложность исполнения романсовой лирики на стихи А. Пушкина, а также даются рекомендации для преодоления вокальных трудностей при исполнении этих произведений. Одна из основных тем статьи – образная сфера русского романса, а также самовыражение широкого спектра эмоциональной палитры романсовой лирики. Русские композиторы всегда обращались к стихотворениям великого поэта, так как пушкинская лирика сама по себе мелодична. Тематика статьи направлена на изучение, сохранение и распространение уникального симбиоза русской вокальной и поэтической культуры.

Ключевые слова: А. Пушкин; романсовая лирика на стихи поэта; слияние вокальной и поэтической культуры; высокохудожественные произведения.

Natalia Meshcheryakova,

Professor;

Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Acting Head of the Vocal Art Department

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Russia, Volgograd

Victoria Pavlenko,

Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Student of the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art

E-mail: vicky2517@yandex.ru

Russia, Volgograd

THE SPECIFICS OF THE PERFORMANCE OF ROMANCES BY RUSSIAN COMPOSERS BASED ON POEMS BY A. PUSHKIN (ON THE 225TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Annotation. The article is devoted to the problem of the figurative sphere, performance and interpretation of romances by Russian composers written to the poems of A. Pushkin. In 2024, the world community celebrates 225 years since the birth of the greatest Russian poet. The article analyzes the complexity of the performance of romantic lyrics based on the poems of A. Pushkin, and also provides recommendations for overcoming vocal difficulties in the performance of

these works. One of the main topics of the article is the figurative sphere of Russian romance, as well as self-expression of a wide range of emotional palette of romance lyrics. Russian composers have always turned to the poems of the great poet, since Pushkin's lyrics are melodic in themselves. The subject of the article is aimed at studying, preserving and spreading the unique symbiosis of Russian vocal and poetic culture.

Keywords: A. Pushkin; romantic lyrics based on the poet's poems; fusion of vocal and poetic culture; highly artistic works.

В 2024 году мировая общественность отмечает 225 лет со дня рождения великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. В истории мировой музыки написано много уникальных вокальных произведений на стихи поэта. Поэтический текст великого художника привлекал не одно поколение композиторов. При анализе любого вокального произведения возникает вопрос о соответствии музыкального образа и поэтического текста. Переплетение музыки и поэтического текста зависит не только от всевозможных факторов жанра, а также от исторической эпохи и, конечно же, конкретного композиторского стиля. Музыкальный и поэтический образы не могут и не должны быть идентичны друг другу, поскольку они существуют в синтезе и взаимопроникновении. Каждое написанное стихотворение обладает и подтекстом, и смысловой многогранностью, поэтому прочтение каждого из композиторов может и должно быть сугубо индивидуальным. Именно поэтому в мировой вокальной классике существует много произведений, написанных на один и тот же текст, и каждое из них является высокохудожественным, тем более, если оно связано с именем А. Пушкина.

Теперь поговорим непосредственно о вокальных произведениях, написанных на стихи А. Пушкина. Одним из первооткрывателей-«пушкинистов» в музыке является М. Глинка. Широта и емкость содержания его романсов сравнима с лирическими стихотворениями А. Пушкина, такими же гармоничными, необычайно мелодичными, овеянными подлинной красотой человеческих чувств. Поэзия Пушкина именно в музыке М. Глинки получила равноценное выражение. М. Глинка привнес ту гармонию содержания и формы, мысли и чувства, той реалистической полноты мироощущения, которая сделала его романсы равноценным отображением пушкинской лирики, одним из ярчайших представителей которой является романс «Я помню чудное мгновенье». Композитор, понимая каждую мысль поэта, рисует каждую строфу отдельной картиной, не нарушая цельности формы. Романс совершенен, так как в нем достигнуто полное слияние поэтического текста и вокальной строки.

Жанр испанской серенады в творчестве М. Глинки получил свою трактовку. Романсы «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» созданы как нечто тонкое и темпераментное. Партия фортепиано в первом романсе напоминает движение волн, непрерывное движение шестнадцатых нот создает особый колорит. Романс написан в форме рондо, где композитор создает более тонкую интерпретацию, отгалкиваясь от пушкинского текста. «Я здесь, Инезилья» – романс более темпераментный. Партия фортепиано напоминает аккомпанемент гитары, что и создает особый испанский колорит.

Продолжателем «пушкинской» темы стал А. Даргомыжский. Он по-своему трактовал творения Пушкина. Для этого композитора характерна связь интонации человеческой речи с некоей декламационностью; яркий пример тому романс «Я вас любил». Творчеству А. Даргомыжского свойственно появление новых жанров романса, например, речитативная сценка «Мельник»; в вокальной и фортепианной партиях очень точно переданы медленные и грузные шаги героя и чрезвычайно остроумно решен образ жены мельника. Именно в этом романсе поэзия Пушкина помогла раскрыть комедийный талант Даргомыжского. Необычайным своеобразием и колоритом отличается лирика А. Пушкина в романсовой лирике А. Даргомыжского. Романс «Ночной зефир» наиболее известен и чаще исполняется. Есть и дутная версия этого романса, которая звучит очень изящно, по-испански колоритно. Вокальная партия выписана более выпукло и очень кантиленно.

Одним из продолжателей пушкинской темы является Н. Римский-Корсаков, создавший вокальные произведения крупной формы, проникнутые внутренней симфоничностью. Такова лирическая вокальная поэма «Редет облаков...», где широкая мелодическая кантилена, непрерывное движение, изливания лирического чувства сочетаются с яркими кульминациями. Кажется, что эти строфы предназначались для музыкального воплощения именно этому композитору – настолько они соответствуют его поэтичной звукописи. Богатство оттенков настроения и колорита, поэтические подробности стихотворения находят отражение в тончайших нюансах гармонии и фактурно-тембровых красок партии фортепиано. Романс «Не пой, красавица, при мне» написан в строгом ритмическом рисунке с незатейливой мелодией. Наиболее ярко и поэтично воплотить в музыке вдохновенные строки Пушкина удалось другому гению русской музыки – С. Рахманинову.

В романсовом творчестве русских композиторов часто встречается повторение названия стихотворений Пушкина, таковым, например, является романс «Я вас любил» – А. Даргомыжский, А. Алябьев, Ц. Кюи писали свои произведения на это стихотворение, которое покоряет своей мелодикой, проникновенностью, искренним чувством. Пожалуй, самым ярким романсом, написанным на эти стихи, по праву считается романс Шереметева – трепетная, полная нежности и ласки музыка покоряет своей красотой.

Поговорим о «пушкинских» произведениях, написанных Ц. Кюи: «Сожженное письмо», «Желание», «Царскосельская статуя». В последнем из романсов фортепианная партия звучит, как неиссякаемый источник – постоянные мелодические переливы создают ощущение непрерывного течения воды, а вместе с тем и времени, что наполняет романс глубоким философским смыслом.

К стихотворному наследию Пушкина обращались всегда. И Власов со своим знаменитым романсом «Фонтану бахчисарайского дворца», и Метнер, и Глазунов, и Прокофьев... Неслучайно и современные композиторы все чаще и чаще обращаются к лирике Пушкина. Одним из ярких примеров может служить цикл

романсов О. Тактакишвили. Одним из ярких романсов можно назвать «Зимнюю дорогу», где в фортепианном сопровождении слышен колокольчик, а также показ русской бескрайней степи. Интересен по музыкальному построению романс «Фонтану бахчисарайского дворца».

Одним из ярких «пушкинистов» нашего времени является Г. Свиридов. В творчестве композитора практически нет любовной лирики Пушкина. Некоторые из стихов, которые встречаются у Свиридова, никогда не звучали в музыкальной литературе: «Роняет лес багряный свой убор», «Предчувствие». Стихи этого цикла написаны Пушкиным во время ссылки, в Михайловском. Эмоциональный строй этого цикла очень примечателен – непосредственность, прочувствованность, душевная теплота соединяются со строгостью и цельностью чувств.

В музыке XX века циклы вокальных произведений на стихи Пушкина написаны Шапориним, Александровым, Шебалиным...

Одним из ярких представителей русской композиторской школы, писавших на стихи А. Пушкина в XXI веке стал С. Слонимский, родственники которого «оказались в родстве с величайшими певцами Петербурга – Пушкиными и Мандельштамом» [1, с. 164]. Композитором написана музыка на четыре стихотворения для высокого голоса: «Что в имени тебе моем», «Виноград», «Элегия», «Последняя туча». Романсы написаны своеобразным и очень колоритным музыкальным языком, который свойственен только С. Слонимскому. Начало романса «Что в имени тебе моем» наполнено канителенным звучанием, к концу произведением перерастает в страстное повествование. «Виноград» – романс, наполненный светом, сопровождается шестнадцатыми нотами в партии фортепиано, подчеркивая игру воды, игру лучей света на виноградных лозах. «Элегия» – романс написан в трехчастной форме: первая спокойная, вторая бурная, эмоциональная, своеобразная ода жизни, третья умиротворенная. «Последняя туча» – произведение, завершающее цикл. Здесь большую роль играет изобразительная сторона романса. Вокальная и фортепианная партии наполнены шестнадцатыми, которые изображают несущиеся тучи, олицетворяя нашу быстротечную жизнь. При исполнении этих романсов определенную трудность может составить не только высокая tessitura романсов, но и довольно часто встречающаяся изломанная интервалика.

На примере вокальных произведений, написанных на стихотворения Пушкина, мы выяснили, что изобразительные возможности музыки довольно велики и строятся они на ассоциативных и образных связях. Специфика исполнения романсов на стихи великого поэта заключена в том, чтобы донести до слушателя всю полноту, гармонию, смысловую нагрузку поэтического стиха, положенного на вокальную мелодию. Очень часто музыка ярко дополняет то, о чем говорится в стихотворном тексте. Именно поэтому художественный образ, созданный на стихи А. Пушкина, – это высокохудожественные произведения, в которых рядом сосуществуют синтез слова, вокальной партии и инструментального сопровождения.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Глинка / Б.В. Асафьев. – Москва ; Издательство и типолитография Музгиза, 1950. – 312 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX в. / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка (Ленинградское отделение), 1979. – 341 с. – Текст : непосредственный.
3. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной педагогики : учебное пособие. В 3 частях. Часть 3 / В.А. Багадуров. – 3-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2001. – 352 с. – URL: <https://xn--e1a.lanbook.com/book/158882> (дата обращения: 21.03.2024). – Текст : электронный.
4. Барсов, Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю.А. Барсов. – Ленинград : Музыка (Ленинградское отделение), 1968. – 66 с. – Текст : непосредственный.
5. Глинка, М.И. Литературное наследие. В 2 томах. Том 1. Автобиографические и творческие материалы / М.И. Глинка. – Ленинград ; Москва : Государственное музыкальное издание , 1952. – 512 с. – Текст : непосредственный.
6. Глинка, М.И. Полное собрание сочинений. В 18 томах. Том 11. Вокально-педагогические сочинения / М.И. Глинка. – Москва : Музгиз, 1963. – 114 с. – Текст : непосредственный.
7. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – Москва : Музгиз, 1968. – 675 с. – Текст : непосредственный.
8. Зайцева, Т. Слонимский и Петербург / Т. Зайцева. – Текст : непосредственный // Вольные мысли: к юбилею Сергея Слонимского. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – С. 164–180.
9. Комиссарская, М.А. Русская музыка XIX века / М.А. Комиссарская. – Москва : Знание, 1974. – 207 с. – Текст : непосредственный.
10. Левашева, О.Е. История русской музыки. В 6 выпусках. Выпуск 2. М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский / О.Е. Левашева, А.И. Кандинский. – Москва : Музыка, 1987. – 218 с. – Текст : непосредственный.
11. М.И. Глинка : сборник материалов и статей / под ред. Т.Н. Ливановой. – Ленинград : Музгиз, 1950. – 389 с. – Текст : непосредственный.
12. М.И. Глинка: исследования и материалы : сборник статей / под ред. А.В. Оссовского. – Москва : Музгиз, 1950. – 276 с. – Текст : непосредственный.
13. М.И. Глинка : сборник статей / под ред. Е.М. Гордеевой. – Москва : Музгиз, 1958. – 818 с. – Текст : непосредственный.
14. Никитина, Л.Д. История русской музыки / Л.Д. Никитина. – Москва : Academia, 2000. – 272 с. – Текст : непосредственный.

15. Орлова, Е.М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века / Е.М. Орлова. – Москва : Музыка, 1982. – 223 с. – Текст : непосредственный.

16. Рапацкая, Л.А. История русской музыки от Древней Руси до Серебряного века / Л.А. Рапацкая. – Москва : Планета музыки, 2001. – 480 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Glinka / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Izdatel'stvo i tipolitografiya Muzgiza, 1950. – 312 s. – Текст : непосредственный.

2. Asaf'ev, B.V. Russkaya muzyka XIX i nachala XX v. / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka (Leningradskoe otделение), 1979. – 341 s. – Текст : непосредственный.

3. Bagadurov, V.A. Ocherki po istorii vokal'noy pedagogiki : uchebnoe posobie. V 3 chastyakh. Chast' 3 / V.A. Bagadurov. – 3-e izd., ispr. – Sankt-Peterburg : Planeta muzyki, 2001. – 352 s. – URL: <https://xn--e1a.lanbook.com/book/158882> (data obrashcheniya: 21.03.2024). – Текст : электронный.

4. Barsov, Yu.A. Vokal'no-iskonnitel'skie i pedagogicheskie printsipy M.I. Glinki / Yu.A. Barsov. – Leningrad : Muzyka (Leningradskoe otделение), 1968. – 66 s. – Текст : непосредственный.

5. Glinka, M.I. Literaturnoe nasledie. V 2 tomakh. Tom 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskije materialy / M.I. Glinka. – Leningrad ; Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdanie , 1952. – 512 s. – Текст : непосредственный.

6. Glinka, M.I. Polnoe sobranie sochineniy. V 18 tomakh. Tom 11. Vokal'no-pedagogicheskie sochineniya / M.I. Glinka. – Moskva : Muzgiz, 1963. – 114 s. – Текст : непосредственный.

7. Dmitriev, L.B. Osnovy vokal'noy metodiki / L.B. Dmitriev. – Moskva : Muzgiz, 1968. – 675 s. – Текст : непосредственный.

8. Zaytseva, T. Slonimskiy i Peterburg / T. Zaytseva. – Текст : непосредственный // Vol'nye mysli: k yubileyu Sergeya Slonimskogo. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2003. – S. 164–180.

9. Komissarskaya, M.A. Russkaya muzyka XIX veka / M.A. Komissarskaya. – Moskva : Znanie, 1974. – 207 s. – Текст : непосредственный.

10. Levasheva, O.E. Istoriya russkoy muzyki. V 6 vypuskakh. Vypusk 2. M.I. Glinka, A.S. Dargomyzhskiy / O.E. Levasheva, A.I. Kandinskiy. – Moskva : Muzyka, 1987. – 218 s. – Текст : непосредственный.

11. M.I. Glinka : sbornik materialov i statey / pod red. T.N. Livanovoy. – Leningrad : Muzgiz, 1950. – 389 s. – Текст : непосредственный.

12. M.I. Glinka: issledovaniya i materialy : sbornik statey / pod red. A.V. Ossovskogo. – Moskva : Muzgiz, 1950. – 276 s. – Текст : непосредственный.

13. M.I. Glinka : sbornik statey / pod red. E.M. Gordeevoy. – Moskva : Muzgiz, 1958. – 818 s. – Текст : непосредственный.

14. Nikitina, L.D. Istoriya russkoy muzyki / L.D. Nikitina. – Moskva : Academia, 2000. – 272 s. – Текст : непосредственный.

15. Orlova, E.M. Ocherki o russkikh kompozitorakh XIX – nachala XX veka / E.M. Orlova. – Moskva : Muzyka, 1982. – 223 s. – Текст : непосредственный.

16. Rapatskaya, L.A. Istoriya russkoy muzyki ot Drevney Rusi do Serebryanogo veka / L.A. Rapatskaya. – Moskva : Planeta muzyki, 2001. – 480 s. – Текст : непосредственный.

Москвитина Надежда Николаевна,

ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»,

преподаватель

E-mail: nadezhdamoz@gmail.com

Россия, г. Самара

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РЯБОВА «ФЕВРАЛЬ» БОРИСА ПАСТЕРНАКА И «МАРТ» ИСААКА ЛЕВИТАНА

Аннотация. Статья посвящена двум фортепианным миниатюрам В. Рябова из цикла «Настенный календарь» – «Февраль» Бориса Пастернака и «Март» Исаака Левитана». Автора статьи интересует, какими выразительными средствами композитор передает детали картины И. Левитана и символические образы стихотворения Пастернака. Использование В. Рябовым полистилистики подчеркивает особую роль межтекстовых взаимодействий, диалога культур.

Ключевые слова: музыкальное произведение; художественный образ; полистилистика.

Nadezhda Moskvitina,

Samara Music College named after D.G. Shatalov,

Teacher

E-mail: nadezhdamoz@gmail.com

Russia, Samara

THE EMBODIMENT OF AN ARTISTIC IMAGE IN V. RYABOV'S PIANO WORKS «FEBRUARY» BY BORIS PASTERNAK» AND «MARCH» BY ISAAC LEVITAN

Annotation. The article is devoted to two piano miniatures by V. Ryabov from the cycle «Wall Calendar» – «February» by Boris Pasternak» and «March» by Isaac Levitan». The author of the article is interested in what expressive means the composer uses to convey the details of I. Levitan's painting and the symbolic images of Pasternak's poem. V. Ryabov's use of polystylistics emphasizes the special role of intertextual interactions and dialogue of cultures.

Keywords: musical composition; artistic image; polystylistics.

Любое музыкальное произведение интересно тем, какие эмоции и чувства оно несет, какой художественный образ воплощает автор. Еще интереснее, когда произведение написано под впечатлением стихотворения или картины. Это взгляд одного художника на творчество другого, его восприятие произведений, стиля другого мастера.

Таковы две фортепианные миниатюры В. Рябова из цикла «Настенный календарь» – «Февраль» Бориса Пастернака и «Март» Исаака Левитана». Это два образа весны – весна неспешного и благородного XIX века и нервного XX-го («пока грохочущая слякоть весною черною горит»).

Цикл «Настенный календарь» состоит из 12 пьес, по числу месяцев в году, что возвращает нас памятью к «Временам года» П.И. Чайковского. Но тематика произведений В. Рябова, безусловно, иная.

В двух данных произведениях композитора интересует процесс творчества, процесс создания художественного образа авторами: Левитаном, Пастернаком и... Прокофьевым. Ведь перед пьесой «Февраль» Бориса Пастернака» стоит ремарка «quasi Prokofiev-reminiscenza», что относит нас к стилю Прокофьева, а точнее к его циклу «Мимолетности», с которым цикл Рябова роднит внутренняя насыщенность, лаконично-сжатая форма высказывания, непосредственность, интонационно-гармоническая свежесть.

По выражению А. Денисова, «любое интертекстуальное взаимодействие оказывается зоной активизации смыслов. Более того, ссылка на другой текст становится источником, порождающим новые смыслы. Судя по всему, в этом и заключается особая роль межтекстовых взаимодействий в музыкальном искусстве. Они воплощают собой принцип диалога культур, преемственности в развитии истории, в которой одни этапы непрерывно сменяют друг друга и одновременно оказываются тесно взаимосвязанными» [2, с. 119].

«Мимолетности» воспринимаются слушателями как моментальные записи минутных настроений. Вот эта сиюминутность при создании произведения и роднит все эти произведения различных авторов, ее хочет воплотить с помощью полистилистических приемов В. Рябов.

Давайте обратимся к пьесе «Март» Исаака Левитана».

Свою знаменитую картину «Март» И. Левитан писал прямо на пленэре за несколько сеансов, без предварительных этюдов, художник торопился, потому что, несмотря на то, что снега было еще много, он каждый день под теплыми лучами солнца все больше и больше таял, пейзаж мгновенно менялся. Вспомним, что изображено на этой прекрасной, полной жизни, картине. Справа мы видим лошадку Дианку, запряженную в телегу, растаявший снег и коричневую землю, ярко освещенную солнцем часть светло-желтого дома, тонкие березки с прозрачными верхушками, на вершине одной из них скворечник. Слева и в глубине картины – зелень разлапистых сосен, синие тени на снегу, предвещающие скорую весну, большие, развесистые березы, стремящиеся в наклоне к березкам справа. Поражает разнообразием цвет снега: белый, сиреневый, голубой, темно-синий, желтоватый на крыше дома.

Это один из лучших пейзажей Левитана, пример влияния импрессионизма на творчество художника: близина сугробов создана им из множества цветовых тонов, они будто мерцают и отражают голубое небо. Это мерцание передает и композитор В. Рябов.

В начале на яркой звучности форте *f* мы слышим аккорд-кластер в широком расположении, в котором присутствуют малые и большие секунды – импрессионистское множество цветов в белом цвете – это как блеск снега на ярком солнце; нисходящий ход по секундам приводит к аккорду на mezzo пиано *mp*. После этого мелодия из восходящих терций, движущихся сначала дуолями, потом триолями, квартолями и квинтолями, преодолевая темп *Andante*, взбегает на крещендо опять к первому аккорду. Теперь он звучит арпеджиато, он словно сверкает; нисходящий ход усложнен длинным форшлагом и триолью, аккорд и восходящее движение охватывают больший диапазон. В пьесе свободный ритм и меняющийся метр (4/4, 3/4, 2/4) помогают передать изменчивость пейзажа, потому что зрителю кажется, что все изображенное художником находится в движении.

На картине о присутствии человека говорят лишь следы на дорожке и незакрытая дверь в дом. Удивительно, но композитор позволяет нам войти в эту дверь: далее звучит как бы воспоминание о вальсе. Нисходящая по секундам мелодия из подчеркнутых длинных нот (половинные с точкой и половинные ноты), трехдольный размер, обвивающие мелодию пассажи, динамика *piano p*, ремарка *con malinconia*, а затем *con anima* отсылают нас к хозяйкам дома Анне Николаевне Турчаниновой и ее дочерям. Все женщины этого дома были очарованы Левитаном, поэтому так прекрасна эта тема молодости, любви, красоты, весны, обновления природы и чувств человека.

Но вдруг музыка резко меняется: колючие диссонансирующие аккорды на интонации вдоха, динамика *subito f*, низкий регистр, двудольность в рамках трехдольного ритма, меняющиеся акценты на слабые доли такта ассоциируются с несдающей зимой, поскрипывающими от ветра вечнозелеными соснами, темными тенями от них.

Однако *piu crescendo* приводит нас опять к начальному аккорду на *ff*, это возвращение к яркому солнцу, блистающими всеми красками снегу. А в конце пьесы повторяющиеся фигурации секстолями в верхнем регистре на глубоком низком басу ми в контроктаве рисуют и бездонное голубое небо, и блики солнца на снегу и, возможно, весеннюю капель; постепенно они стихают, оставляя нас в состоянии радости и восторга.

Пьеса импрессионистски живописна, в ней преобладают элементы гармонии, тембра и фактуры, а французские лиги создают ощущение воздуха.

Пьесе «Февраль» Бориса Пастернака» автор посвятил Дому-музею Поэта в Переделкине, где В. Рябов долгое время был организатором литературно-музыкальных собраний.

Пастернак признавался, что больше всего на свете он любил музыку. Неслучайно его стихи наполнены ею.

Стихотворение «Февраль» написано в 1912 году, когда молодой поэт, оставив и музыку, и философию, входит в круг московских литераторов, но еще нигде не публикуется. Несколько раз он переделывал стихотворение: в 1928 и 1945 году, но спустя 10 лет решил остановиться на первоначальном варианте. И это понятно: в стихотворении слышно молодое дыхание, внутреннее нетерпение, желание творить, переданы быстрота движений и мыслей лирического героя. Стихотворение, написанное в жанре философской лирики, посвящено теме творческих исканий. «Что же такое искусство, как не философия, перешедшая в состояние экстаза?», – писал Пастернак П.Д. Эттингеру в 1907 году [1, с. 32].

Эта экстатичность слышна и в стихотворении «Февраль». Композиция стихотворения, состоящего из четырех катренов, кольцевая, причем каждая новая строфа «зацеплена» с предыдущей словом, смыслом. Первая строфа сообщает о факте наступления последнего месяца зимы, а также о чувствах, пробужденных в душе автора начинающейся весной. Вторая строфа – предвкушение процесса создания произведения. Она интересна тем, что в ней нет конкретного образа, но присутствует ощущение движения: лирический герой «едет» сквозь «благовест», «клик колес» туда, «где ливень шумней чернил и слез», то есть тоже в «звук». Третья строфа изобилует образами: «обугленные груши» – черные грачи – срываются с деревьев и «обрушивают» «сухую грусть на дно очей». Эта грусть без слез приятна поэту, вдохновляюща. В продолжение четвертая строфа сообщает, что «сухая грусть» помогает в создании стихотворения, причем «чем случайней», тем лучше, то есть чем неожиданной придет к творцу это сжимающее чувство тоски, «тем вернее слагаются стихи навзрыд».

Стихотворение полно символическими образами.

Черный цвет выступает в стихотворении как противоположность белому, то есть зиме, а это значит, что черный цвет – это тепло, это перемены, это символ возрождения природы, а чернила – еще одно проявление черноты – это символ вдохновения, творчества.

Вода – слякоть, ливень, лужи – это символ освобождения от оков зимы, также как слезы – освобождение от душевных оков. «Стихи слагаются навзрыд» означает, что стихи сами свободно льются на бумагу, природа вдохновляет поэта на творчество, пробуждает силы человека.

Это стихотворение-откровение, стихотворение-мгновение, ведь вдохновение приходит неожиданно, внезапно, необъяснимо, в один миг.

В. Рябов глубоко погружается в стихотворный текст Пастернака, находит собственные интонации, собственные интерпретации передаваемых событий, стремясь не упустить ни одной детали.

Он так же, как и Пастернак, использует кольцевую композицию: в начале произведения тема звучит строго и сурово на форте *f* в контроктаве («писать о феврале навзрыд»), в конце она предстает в убранстве обвивающих ее триолей с интонацией нисходящей секунды на меццо форте *mf* в третьей октаве («слагаются стихи навзрыд»). Восходящие по секундам цепочки минорных сектаккордов с их кристаллическостью хрупких звучаний, нисходящий по малым секундам бас в глубокой контроктаве с постепенным ослаблением звучности, многоточие в завершении каждого эпизода создают ощущение недосказанности. В конце пьесы ритм и мелодия баса более прихотливы.

Очень важна в этой пьесе линия аккомпанемента, а в ней – секундовая интонация в басу. Первый аккорд – это всегда различные септаккорды с пропущенной квинтой, а второй звук – нисходящая малая секунда. Это созвучие несет различные смыслы, воплощающие различные образы стихотворного текста: вначале во вступлении и начальной теме изображаются слезы (остинато фигурации септаккорда и малой секунды), композитор подчеркивает это и динамикой (диминуэндо *diminuendo* на второй ноте); в следующем эпизоде это и движение колес пролетки (меняющиеся септаккорды), и звук благовеста (размеренные удары в один большой колокол), и ливень (движение септаккордов по малым секундам вниз за счет верхнего голоса). О начале заключительного эпизода говорит возвращающийся септаккорд с секундовой интонацией в басу, подчеркнутой диминуэндо *diminuendo*. Важной представляется самостоятельная восходящая линия септаккордов в заключительном предложении, их очень напряженное динамическое нарастание на остинатном басу, придающем дополнительный драматизм.

Сложен по ритму и мелодии второй эпизод произведения: полиритмия, напряженные ходы на септиму, нону, взлетающий пассаж шестьдесят четвертыми, упирающийся в трель, группетто шестьдесят четвертыми, синкопы, скачки и постоянно присутствующая нисходящая малая секунда передают неустойчивость, недосказанность, неприкаянность, мятущийся характер героя, всплеск его эмоций, желание творить и одновременно мчаться туда, где рыдания заглушит ливень.

Пьеса звучит очень фортепианно. Великолепно использованы приемы многопланового письма: сопоставление регистров, pedalные возможности и выдержанность басовых «опор», органичные пункты, мелизмы и контраст крайних голосов.

У В. Рябова полистилистика возникает как симбиоз, органическое срастание авторской лексики с какой-либо иной, это активное переживание «чужого слова». Аллюзии произведений Прокофьева слышны и в ладовой неопределенности, и в медленной сумрачной теме (ремарка *Pesante*), и в соединении метрической равномерности с ритмо-темповой свободой, четкой пульсации с живым дыханием, что свойственно музыке Прокофьева.

Студенты 3 курса, изучавшие данные произведения, отмечали, что миниатюры В. Рябова привлекли их внимание необычностью современного языка, интимной философичностью, поэтичностью, нежностью, проникновенной лиричностью. Им было интересно расшифровывать тайные смыслы полистилистических пьес, узнавать детали картины и стихотворения в нотном тексте. Анализ выразительных средств, творческая работа над текстом помогли им создать яркие интерпретации.

Литература:

1. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений. В 11 томах. Том 7. Письма, 1905–1926 / Б.Л. Пастернак. – Москва : Слово, 2005. – 32 с. – Текст : непосредственный.
2. Стогний, И. Модусы интертекстуальности в музыке / И. Стогний. – Текст : непосредственный // Семантика музыкального языка. Вып. 3 : материалы научной конференции 29–31 марта 2005 г. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 118–127.

References:

1. Pasternak, B.L. Polnoe sobranie sochineniy. V 11 tomakh. Tom 7. Pis'ma, 1905–1926 / B.L. Pasternak. – Moskva : Slovo, 2005. – 32 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Stogniy, I. Modusy intertekstual'nosti v muzyke / I. Stogniy. – Tekst : neposredstvennyy // Semantika muzykal'nogo yazyka. Vyp. 3 : materialy nauchnoy konferentsii 29–31 marta 2005 g. – Moskva : RAM im. Gnesinykh, 2006. – S. 118–127.

Радько Елена Вячеславовна,

кандидат филологических наук, доцент;

ФГАОУ ВО «Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»,
доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся

E-mail: evrad@yandex.ru

Россия, г. Екатеринбург

ОТЗВУКИ ПРОЗЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В РОМАНАХ В. ПЕЛЕВИНА

Аннотация. На примере нескольких романов В. Пелевина, входящих в ранний период его творчества, а также произведений 2010-х годов и последнего романа анализируется обращение современного эклектичного писателя к творчеству русско-американского писателя В. Набокова. Показано, как В. Пелевин использует интертекст, аллюзии, набоковские интонации и сюжетные ходы, повествовательные стратегии. Рассмотрены возможные причины обращения В. Пелевина к творчеству В. Набокова и показаны сюжетные сближения, сходство мотивов и авторской картины мира.

Ключевые слова: поэтика романа; В. Пелевин; современная литература; набоковский текст; аллюзии; интертекст.

Elena Radko,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin,
Associate Professor of the Department of Russian Language for Foreign Students

E-mail: evrad@yandex.ru

Russia, Yekaterinburg

ECHOES OF VLADIMIR NABOKOV'S PROSE IN V. PELEVIN'S NOVELS

Annotation. On the example of several novels by V. Pelevin the article analyzes the appeal of the modern eclectic writer to the work of the Russian-American writer V. Nabokov, who entered the early period of his work, as well as the works of the 2010s and the last novel. It is shown how V. Pelevin uses intertext, allusions, Nabokov intonations and plot moves, narrative strategies. The possible reasons for V. Pelevin's appeal to the work of V. Nabokov are considered and the plot approaches, the similarity of the author's motives and the author's picture of the world are shown.

Keywords: poetics of the novel; V. Pelevin; modern literature; Nabokov's text; allusions; intertext.

Современный эклектичный писатель-постмодернист и русско-американский писатель, на первый взгляд, и стилистически, и ментально совершенно не похожие друг на друга творческие личности. Однако на уровне текста и авторской картины мира они нередко оказываются не так уж и далеки друг от друга. Например, Виктор Пелевин во многих своих романах («Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Т», «Священная книга оборотня», «Путешествие

в Элевсин» и др.) напрямую упоминает имя В. Набокова, названия его произведений или имена персонажей. Так, в частности, в романе «Чапаев и пустота» встречаются аллюзии, отсылки к тексту Владимира Набокова «Ультима Туле», указывающие на произведение из сборника «Весна в фиалте», незавершенному роману русско-американского писателя. Аллюзии встречаются также и в романе «Священная книга оборотня». Эпиграф произведения сразу адресует читателя к роману «Лолита» и словам Гумберта Гумберта, название текста Набокова упоминается и в самом произведении. Нередко стихотворения из «Лолиты» и другие фразы главного героя возникают в тексте Пелевина. Появляются и аллюзии к произведению «Ада, или Радости страсти», которые использованы Пелевиным достаточно иронично: так, Адой называет герой «Священной книги оборотня» свою возлюбленную девушку-оборотня (имя Ада возникает именно в описании эротических сцен или сцен страсти, в чем видна и ироничная переключка двух произведений). Пелевин действительно описывает «радости страсти», но расширяет для читателя контекст, оперируя культурно-фоновыми знаниями. Для приращения смыслов должны «включиться» как минимум два текста В. Набокова, о которых мы упоминали ранее: «Лолита», с ее завуалированными сценами табуированной любви, и роман «Ада, или Радости страсти», название которого Пелевин напрямую использует в развилках сюжета. Набоковский текст в романах Пелевина не исчерпывается только аллюзиями к произведениям русско-американского писателя или прямым упоминанием имен персонажей. Например, в романе «Чапаев и Пустота» встречаются лейтмотивы многих произведений В. Набокова, в частности, детство как потерянный рай, тоска по недостижимому, страсть к девочке-ребенку. Однако можно сказать, что тоска по недостижимому, выход к трансцендентному, жизнь в сознании и поиск рая характерен и для самого Пелевина. Возможно, автор неслучайно упоминает ключевые мотивы произведений Набокова, поскольку они близки и ему самому. В своем творчестве Пелевин как бы «отзеркаливает» наследие русско-американского писателя, вступает с ним и с читателем в беседу. Действительно, во многих произведениях В. Набокова герои выходят за границу реального мира или стремятся его покинуть, преодолеть разного рода пределы или препятствия. Так, главный герой романа «Подвиг» совершает и внешний путь, преодоление границы, но при этом стремится победить, преодолеть себя, совершая и путь духовный. Шахматист романа «Защита Лужина» больше живет, как и многие персонажи В. Пелевина в «психической реальности» [2, с. 148], мире своего шахматного сознания, в мире шахматных фигур и комбинаций, постепенно отрываясь от реальности и совершая переход, точнее, «выход» из реального мира. Отвергает реальность и Цинцинат Ц., герой романа «Приглашение на казнь». Но если вспомнить произведения В. Пелевина, многие его герои тоже подвергают мир сомнению или отвергают реальную действительность: Петр из «Чапаева и Пустоты» живет в нескольких временных и пространственных планах одновременно. Определить, где сон, где явь или психическое отклонение, невозможно, он выпадает из обычной реальности так же, как и персонажи Владимира Набокова. Этот мотив и сюжетный ход оказываются очень похожими у столь разных на первый взгляд писателей. Так же, как В. Набоков, В. Пелевин обращается к потусторонности, вечному, ищет трансцендентное, но не может его найти. Обоих писателей и на уровне сюжетной организации произведений, и на уровне общей авторской картины мира как раз и сближает поиск этого потустороннего, нереального, мнимого. В. Пелевин использует и некоторые сюжетные ходы В. Набокова, возможно, иронично стараясь повторить успех (в том числе, и коммерческий, как у самого «продаваемого» и успешного романа Набокова), а также «скандальность» нашумевшего романа «Лолита» в романе «Священная книга оборотня». В игровой форме В. Пелевин использовал сюжетную провокацию Владимира Набокова о девочке-подростке (здесь точно прослеживаются сюжетные переключки двух произведений) и её связи со взрослыми мужчинами. Персонаж Пелевина даже цитирует текст «Лолиты», комментирует сюжетные линии и применяет описание героини напрямую к себе. Главная героиня романа Пелевина приезжает на «вызов» к клиентам, но далее с помощью «волшебных» манипуляций (все-таки, как мы помним, она оборотень) создает лишь иллюзию реальности, эротический гипноз, не вступая в физический контакт (то есть эротические сцены в описании работы оборотня завуалированы, как и в романе Набокова «Лолита»). Хотя надо сказать, что Пелевин подошел к этой теме грубее, более откровенно и натуралистично, возможно осуждая пошлость и меркантильность века современности, нежели Набоков, которому удалось удержать тонкую грань между массовой литературой, откровенностью бульварных романов и высокой литературой, и эклектика не так заметна, как у Пелевина. Однако так же, как и в тексте Набокова, идет игра с массовой и элитарной литературой, попыткой соединить низкую, бульварную и литературу с высокой поэзией. Как отмечал М. Липовецкий в книге «Русский постмодернизм»: «Однако при всей контрастности романтико-модернистического кода и кодов масскульта Набоков принципиально разрушает намечающуюся антитезу поэзии и пошлости. Вернее, такую антитезу пытается выстроить Гумберт, но автор-творец постоянно демонстрирует, вопреки воле автора-повествователя, тщетность этих попыток. Художественная оптика «Лолиты» двухмерна, и чуть ли не каждый образ, каждый сюжетный ход обнаруживает свою изнанку, так как одновременно прочитывается и в системе знаков высокой культуры модернизма, и в контексте масскульта» [1, с. 94]. Известно также, что В. Набоков любил шарады, текстовые загадки, интеллектуальные игры с читателем, романы писались с помощью переставленных карточек, что позволило многим критикам его творчества считать его одним из основоположников постмодернизма, в том числе в российской культуре. Пелевин также использует мистификации, «запаковывая» свои романы в несколько слоев, запутывая читателя в авторстве или истории создания текста (обычно с этого начинаются некоторые произведения писателя, например «Чапаев и пустота», «Священная книга оборотня»).

Не стал исключением и последний роман В. Пелевина, завершающий цикл произведений о трансгуманизме, размышляющий о будущем и судьбе человечества. Уже в эпиграфе произведения внимательный читатель узнал записанный на латыни известный текст детской песни «Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко». В последних строчках романа тоже возникает цитата из этой же песни, но зашифрованная опять как латинское изречение (песня,

призыв-мольба о будущем, о жизни детей). Юрия Энтина на идею этой песни натолкнула автобиографическая книга В. Набокова «Другие берега», которую автор песни привез из командировки. В книге Набокова его впечатлила фраза, звучавшая в переводе на русский так: «Балуйте своих детей, господа, ведь вы не знаете, что их ждет в будущем». Идея, которая перекликается и с песней Энтина, стала рамочным текстом и для романа В. Пелевина, задавая определенный культурный код для прочтения романа и переклички с произведениями В. Набокова уже с самого начала текста. В романе В. Пелевина появляются и аллюзии на роман «Приглашение на казнь» В. Набокова. В частности, в тексте «Путешествия в Элевсин» видим фразы «непрозрачность» и «гносеологическая гнусность», которые связаны с характеристиками героя Набокова Цинцината Ц. и встречаются в романе «Приглашение на казнь». Произведение русско-американского писателя можно прочитать не только как антиутопию, но и как экзистенциальное произведение о противостоянии человека и мира, человека, который находится в экзистенциальной ситуации между жизнью и смертью и совершает свой духовный путь, выходя из ситуации абсурда, кукольной жизни-маскарада. Это подчеркивает нереальность событий, герой остается в своем сознании, воспринимая свой внутренний мир как настоящую, подлинную реальность, а в конце своего пути переставая страшиться смерти. Путь Цинцината – это духовный, внутренний путь по обретению и познанию себя, так же как и у героя Пелевина, который совершает не столько «физическое путешествие» по Греции, сколько свой метафизический и отчасти мистический путь по поиску своего «я», обретению себя. При этом для Пелевина, как и для Набокова, характерны сомнения в реальности и подлинности мира, чередование яви и сна, реальных и ирреальных миров. Так, благодаря этой аллюзии и роман В. Пелевина может быть прочитан в экзистенциальном ключе как поиск и обретение себя, противостояние неподлинному, миражному, фальшивому миру в ситуации жизни-смерти.

В романе В. Пелевина встречается и аллюзия к стихотворению В. Набокова «Нет, бытие не зыбкая загадка»: это набоковский образ человека «гусеницы ангелов». Стихотворение о тяге человека к перерождению (почти в буддийском ключе, как у и Пелевина), о смысле жизни, о материальном и духовном мире, о том, что человека держит материя мира, а он стремится к метафизической, духовной форме существования, но ограничен в своих силах и возможностях. В этом же ключе можно и прочесть роман Пелевина. Автор накладывает на свой текст матрицу из идей и цитат русско-американского писателя, происходит приращение смыслов и их диалог. В. Пелевин в последнем романе, рассуждая о русском культурном коде, сталкивает, на первый взгляд, несопоставимых писателей, Набокова и Достоевского. Как известно, В. Набоков не принимал творчество Достоевского, описывая его героев как болезненных, отталкивающих, в частности, в своих лекциях по русской литературе. Однако, по мнению Пелевина, даже на примере таких разных писателей в русской литературе можно увидеть общий путь – это объективация своей страсти. Например, и в романе «Лолита», и в «Преступлении и наказании» Пелевин видит общую структуру сюжета: через «преступление», нарушение границ, муки герой пытается обрести свой рай, что оказывается невозможным из-за нарушения причинно-следственных связей и ошибок с целеполаганием. В произведении Пелевина возникает мысль о том, что это общий литературный алгоритм и культурный код для любых произведений русской литературы. В романе Пелевина возникают и образы шахмат, бабочек, которые, безусловно, могут отсылать к «Защите Лужина», стихотворениям русско-американского поэта и писателя. Как известно, бабочка в художественном мире Набокова (вспомним одноименный рассказ) выступала как символ бессмертия. Но тема бессмертия, истинной метафизической реальности, тема перерождений и будущей жизни становится одной из важных почти для всех произведений Пелевина, в том числе, и для романа «Путешествие в Элевсин». Для Набокова и Пелевина общей оказывается идея пути как самосовершенствования личности, инициации, преодоления своих страхов, понимания и познания себя, выхода из границ, неприятия фальшивой реальности. Можно вспомнить, что романы «Подвиг», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» Набокова пронизаны идеей пути. И для В. Пелевина, и для В. Набокова общим становится внутренний сюжет, противопоставленный внешнему, неподлинному.

Метафоричный стиль Набокова и эклектичный стиль Пелевина вновь кажутся несравнимыми, но сближает авторов поэтика мнимости, недосказанности, миражей. Неоднозначность, переходы, в частности, смена снов героев, сомнение в очевидности реальности, игра с реальностями, пространственно-временные переходы, смена ипостасей и образов, как в последней трилогии В. Пелевина о трансгуманизме, смена точек зрения при описании происходящего, несовпадение точек зрения, неустойчивость и неоднозначность в восприятии мира характерны как для произведений В. Набокова, так и для произведений В. Пелевина. Сомнение в очевидных истинах, здравом смысле (понятие, которое В. Набоков не признавал и всячески осмеивал, например, в цикле своих лекций по русской и зарубежной литературе) характерно и для творчества Виктора Пелевина. Поэтому, на наш взгляд, тема набоковского текста в творчестве В. Пелевина открывает много возможностей для критиков и исследователей произведений двух писателей и представляется актуальным и перспективным направлением для дальнейшего изучения.

Литература:

1. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 1997. – 317 с. – Текст : непосредственный.
2. Маркова, Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл / Т.Н. Маркова. – Москва : МГОУ, 2003. – 267 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Lipovetskiy, M.N. Russkiy postmodernizm. Ocherki istoricheskoy poetiki / M.N. Lipovetskiy. – Ekaterinburg : Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 1997. – 317 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Markova, T.N. Sovremennaya proza: konstruktsiya i smysl / T.N. Markova. – Moskva : MGOU, 2003. – 267 s. – Tekst : neposredstvennyy.

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

ЭЛЕКТРОННЫЕ КОМПОЗИЦИИ Э. АРТЕМЬЕВА

Аннотация. В статье речь идет об электронной музыке композитора Э. Артемьева, исследуется выход за рамки собственно академического творчества, освещаются актуальные вопросы взаимодействия электронной и академических направлений творчества композитора.

Ключевые слова: сонористика; кинематограф; лейтмотив; цитата; аллюзия; синтезатор.

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

ELECTRONIC COMPOSITIONS BY E. ARTEMYEV

Annotation. The article deals with the electronic music of the composer E. Artemyev, explores going beyond the scope of academic creativity proper, highlights topical issues of interaction between electronic and academic directions of the composer's work.

Keywords: sonoristics; cinematography; leitmotif; quotation; allusion; synthesizer.

На сегодняшний день электронная музыка воспринимается как насущная реальность технической цивилизации. Нельзя не согласиться с тем, что технотронный XX век «мутировал» в сторону электронных тембров. Непривычная новизна музыкально-выразительных средств отличает электронную музыку, несмотря на несомненную преемственность с предшествующей эпохой. Методы воспроизведения музыкального материала, возможности электронного звукосинтеза – все это проявилось уже в рамках технических достижений середины XX века.

Освоение нового звукового пространства, иных форм пространственно-временной, динамической организации материала, захватили многих композиторов начала 60-х годов прошлого столетия. В их ряду – выдающийся отечественный композитор Эдуард Артемьев. Мир электронной музыки раскрыл перед ним невиданные перспективы. Благодаря способности электромузыкальных инструментов расщеплять физические параметры звука на отдельные составляющие, появилась возможность манипуляции с каждым из них отдельно. Таким образом, звуковая материя послужила предметом для исследований и экспериментов, результатом которых стали произведения, где звук и взаимодействие с его обертоновым составом, громкостью, длительностью, тембром, может составлять самостоятельную музыкальную композицию.

Постепенно изучив возможности тембра, Э. Артемьев стал постигать и новые сферы выразительности звука посредством напластования необычных эффектов, таких, как наложение электронных и акустических звучаний, моделирование пространственных эффектов в виде усиленных ревербераций. Так, в ходе работы Э. Артемьева с компьютерами и синтезаторами различных поколений, выкристаллизовывался его собственный композиторский почерк и стиль.

Становление и развитие электронной музыки имело два основных этапа. Первый из них принадлежит к периоду 1910–30-х годов XX столетия, ознаменованному в музыкальном искусстве деятельностью бруитистов, которые, взаимодействуя с музыкальной и внемузыкальной материей с применением шума, перевернули всю систему музыкальных ценностей.

Результатом данного явления явился шум, вошедший в музыкальное искусство как самостоятельная полноправная выразительная составляющая, что в свою очередь стало предзнаменованием появления электронной музыки. Другим важным событием музыкального мира явилось изобретение первого электромузыкального инструмента *терменвокса*, появившегося в 1920 году и названного в честь своего создателя – Льва Сергеевича Термена.

Началом второго этапа становления и развития музыкального электронного направления стали 50-е годы XX века, когда начали появляться первые электронные студии звукозаписи, оснащенные уже сконструированной к этому времени специальной аппаратурой с расширенными возможностями получения звука: четырехканального студийного магнитофона и генератора синусоидальных колебаний.

Для Э. Артемьева в данный период знаковой оказалась встреча с Е. Мурзиным – основателем Экспериментальной студии электронной музыки в Москве, и помимо этого – изобретателем, разработчиком фотоэлектронного оптического синтезатора звука. Именно Евгений Мурзин приобщил начинающего автора к стереозвукозаписи, разнообразию электронных технологий, став его учителем по электронике и по акустике¹.

Постепенно к творческим опытам на синтезаторе АНС успешно присоединились такие композиторы, как Ш. Каллош, О. Булошкин, С. Крейчи, С. Губайдулина, А. Шнитке, Э. Денисов.

Взятый за основу фотоэлектронный синтез, примененный в АНС, обозначил гигантский скачок технического прогресса, поскольку явился принципиально инновационным открытием.

Благодаря удивительным перспективам, синтезатор АНС раздвинул рамки привычного понимания звуковой материи, открыв для музыкантов мир новых музыкальных возможностей звука. Композитору представилась возможность раскрыть новые звуковые качества, эффекты и оттенки, работая на акустическом микроуровне и ориентируясь на микродинамику, микроритм и микрохроматику².

В 60-е годы возникает ряд композиций Артемьева, созданных для синтезатора АНС, – «Мозаика» (1967) и «Двенадцать взглядов на мир звука» (1969). К этому же периоду принадлежат опусы: «Концертный вальс для синтезатора АНС», «Этюд для синтезатора АНС» (1964), «В космосе» (1964), «Звездный ноктюрн» (1961).

В произведении «Двенадцать взглядов на мир звука» роль темы поручена тембру якутского темир-комуза. Его обертоновый ряд подвергается разнообразным преобразованиям на синтезаторе. Обертоновые блоки основаны на произвольном комбинировании обертонов; имеют место и акустические унтертоновые версии, видоизменения обертонов, микрополифонические и микроритмические процессы.

Произведение уникально по своей концепции и представляет собой 12 вариаций на один звук, породивших различные акустические версии исходного тембра. Так, первая вариация «Акустические версии» и вторая – «Спектральная линейка» строятся на основе игры гармонического спектра крупными блоками.

Третья часть – «Распад тембра на отдельные обертоны» собственным названием сообщает о своем назначении. В последующих частях: 4 – «Гармония тембра», 5 – «Вариация движения и ритма», 6 – «Унтертоновые версии» и 7 – «Горизонтальная и вертикальная полифония» происходит спонтанное комбинирование свободных обертонов. Стоит отметить, что благодаря значительным преобразованиям темы, автор сумел извлечь звуки, разнообразные по своей природе: тоновые и неразличимые сонорные, электронные и натуральные: колокольный звон, гомон птичьей стаи, звук литавр, перезвон коровьих колокольчиков, звучание индонезийского оркестра и треск ночных цикад. По сути, эвристическим открытием в ходе экспериментов с тембром явилась мелодия *Dies Irae*, звучащая в тембре колоколов. Восьмая часть – «Искажение обертонов» стала последним этапом преобразований.

Обращает на себя внимание зеркальная реприза, роль которой выполняет девятая часть – «Сборка тембра». Она представлена в виде наслаивающихся на пленку обертонов и затем, в ходе синтеза и преобразования – в тембре темир-комуза.

Десятая часть именуется «Мимикрия». Здесь происходит внедрение новых шумов и звуков, напоминающих тембр главного инструмента. К звучанию хора, рояля, синтезатора АНС присоединяются деструктивные шумы авиации и радиоглушителя. Таким образом, выражается метафора к звуковой реальности существующего современного мира.

Итак, помимо всех возможных вариантов работы со звуком, синтезируя из его спектрального потенциала натуральные и нетрадиционные тембры с электронными свойствами, композитор обращается и к прямой записи конкретных звуков. В целом в данном произведении открываются бесконечные потенциальные возможности одного тембра – экзотического якутского инструмента³.

Работа в электронной студии диктовала композитору тяготение к использованию звукошумовых построений, образующих звуковое единство – пласты, шумы, крупные мазки, пятна, голоса-точки, линии. Данные звукоэлементы однако, обуславливали недостаточную развитость внутренней структуры. Этим объясняется и незначительное количество электронных сочинений у других композиторов, где превалирует развитая мелодическая линия, живая интонация, протяженные солирующие голоса.

Подобным же погружением в звуковую материю характеризуется «Мозаика» – сочинение, имевшее значительный успех на Международном фестивале электронной музыки в Венеции (1968). Содержание произведения концентрируется на физической данности материи, в которой, по выражению Е. Назайкинского, «сонорный субстрат, являясь результатом синтеза, служит композиции как основное содержание на слуховом сенсорном уровне» [5, с. 15].

¹ Необходимо отметить, что собственно история отечественной электронной музыки началась с внедрения в практику его электронного аппарата – синтезатора АНС, названного так в честь любимого композитора – А.Н. Скрябина.

² Примерами погружения в сложную звуковую материю являются произведения: «Фа-диез» О. Булошкина, «Двенадцать взглядов на мир звука» Э. Артемьева, «Поток» А. Шнитке, где главной целью выступает глубинное проникновение в саму сущность тембра.

³ В дальнейшем мы увидим, что его тембр станет основным в создании дзенской медитации фильма А. Тарковского «Солярис».

Существенные стороны «сонорного субстрата» заключаются в неразличимости голосов тембра-сонора с яркими пространственными, динамическими и красочными свойствами, и мало сравнимы со звучаниями «живых» классических инструментов.

Само название пьесы апеллирует к калейдоскопическому соединению различных звуковых объектов. Необычные тембровые эффекты: гул и шумы, красочные переливы звучностей, строго организованное пространственно-временное и динамическое развитие звукового материала словно заменяет отсутствие мелодического рельефа и развития в целом. Важную роль в сонористическом поле «Мозаики» приобретает контраст тембро-красочных звучностей: динамический, регистровый, фактурный – от обертоновых комплексов до отдельных звуков. Благодаря этому выстраивается композиция, основанная на волновом принципе, в кульминации которой появляется синтезированное хоровое звучание

С середины 70-х годов XX века Э. Артемьевым овладевает тяга к рок-культуре. В ней его снова привлекает новая жизнь звука, подразумевающая яркую, открытую обостренность, экспрессивный тонус высказывания, мощное воздействие на слушателя, демократизм музыкального языка. Артемьев обнаруживает творческие перспективы в соединении достижений профессиональной академической школы и рок-культуры на базе электронной техники.

В сочинениях этого периода – вокально-инструментальной сюите «Тепло Земли», поэме на тексты литовских поэтов «Белый голубь», «Лето», «Видение», кинофильмах «Сибиряда», «Зеркало», «Сталкер», «Раба любви» – можно обнаружить многие из упомянутых приемов обработки и сходные звуковые объекты. Обращает на себя внимание и тяга к любым микстам – жанровым, стилистическим, техническим; открытость разным музыкальным традициям. Здесь можно упомянуть «Оду доброму вестнику» на стихи Пьера де Кубертена в переводе Н.П. Кончаловской, сочиненную к Олимпийским играм в Москве (1980).

В названном произведении органично слились взрывчатость, экспрессивность рок-музыки и симфонические принципы развития; тонкая тембровая звукозапись и плотность звучания сверхмногоголосного хора. Впечатляющим является и инструментальный состав данного сочинения: синтезатор SYNTHI-100, симфонический оркестр, хор и солист.

Перед нами масштабное полотно с ярким, выпуклым тематизмом, в котором сфокусировались основные тенденции творчества Э. Артемьева того периода. Распространяющая в пространстве сложнкомпонентная, объемная звуковая спираль выразительно соотносилась с визуальным рядом ритуала открытия и закрытия Олимпийских игр.

Другое значительное электронное сочинение этого периода – вокально-инструментальная сюита «Тепло Земли» (1985).

Увлечение Эдуарда Артемьева роком нашло яркое воплощение в музыкальном строе данного цикла. Погрузившись в стилистику рок-музыки, композитор словно вобрал в себя и ассимилировал основные открытия этого направления. Сюита, написанная для женского голоса, рок-группы и электронного синтезатора SYNTHI-100, состоит из девяти частей: 1) «Рождение Земли»; 2) «Кто я?»; 3) «Тепло Земли»; 4) «На берегу Млечного пути»; 5) «Прощание»; 6) «Ожидание»; 7) «Рэккэны»; 8) «Надежда»; 9) «Гимн человеку».

Лирической основой «Тепла Земли» стал поэтический цикл «Кто я?» чукотского писателя Юрия Сергеевича Рытхэу, который создавался по древним преданиям и песням. По мнению поэта, данная сюита является «благодарной попыткой соединения звеньев развития человеческой культуры от первого возгласа удивления нашего предка до современной поэзии и музыки в поисках вечной красоты» [1, с. 60].

В произведении нашли преломление главные темы стихов Рытхэу: единство Природы и Человека, Художника, черпающего вдохновение в древних сказаниях и легендах. Так, основной характерной чертой данного многокрасочного звукового полотна является разнообразие электронных тембров, а также эффектов, с помощью которых создается имитация природных звуков: шума морского прибоя, криков чаек и раскатов грома. Благодаря этим музыкальным средствам композитор достигает великолепного богатства разнообразных оттенков и тончайших нюансов, которые соответствуют сокровенным лирическим настроениям поэтического текста.

Использование микрофона сказалось на специфической эстрадной манере исполнения, демонстрирующей экспрессию и эмоциональную раскрепощенность, усугубленную битовой ритмической основой. В партитуре наравне с электронным моделированием звуков живой природы используются принципы классического гомофонно-полифонического склада с наличием активно развитых побочных голосов, орнаментикой переплетенных линий и фигуративного изложения. В целом отметим, что в эмоционально-семантическом модуле сюиты преобладает светлая образность одухотворенной лирики.

Таким образом, только три из девяти частей цикла наполнены напряженной драматической экспрессией, подчеркнутой выразительными возможностями моторности и ударности. Все остальные части относятся к трепетно романсовой или песенно-декламационной сфере, с сочетанием фольклорных, балладных и гимнических интонаций.

Среди произведений 80-х годов отчетливо выделяется масштабное по замыслу и содержанию музыкальное полотно – «Три взгляда на революцию». Оно было написано в 1989 году для фестиваля электронной музыки, проходившего в городе Бурже во Франции, приуроченному к 200-летию юбилею Февральской Французской революции.

С одной стороны, произведению присущ глубокий внутренний психологизм, который пронизывает драматургию произведения, с другой стороны присутствует яркая звукоизобразительность, обилие внешних эффектов и тембровая многокрасочность.

Цикл трехчастен. Первая часть называется «Идея свободы», вторая – «Деяния и свершения», третья часть – «Судный день». Развертывание музыкальной драматургии осуществляется последовательно – от светлых образов через динамический роковой центр к картине Страшного Суда.

Так композитор воплощает свой взгляд на знаменитую революцию, лозунги которой изначально выглядели возвышенными, гуманными и вызвали светлые надежды, но воплощенная действительность оказалась жестокой и кровавой, повлекшей за собой возмездие. Так раскрываются три морально-философских аспекта революции.

Первая часть словно соткана из Света, полна искрящимися звончатыми звуками. Но постепенно фоническая прозрачность и легкость насыщается инородными призвуками, которые вносят некоторое помрачение, а затем и вовсе вымещают Свет, оставляя только сумрачный фон. Музыкальный материал строится на сонорно организованных кругах, состоящих из электронных шумов и, смоделированных на цифровых инструментах, распевах женского хора и колокольных звучаниях.

Остинатный базис, выступающий в качестве основы данной части, составляют всевозможные звуковые мерцания, переливчатую вращательность и воздушную объемность звукового пространства. Всё это, по словам автора, должно было создавать ощущение «божественного света», который озаряет человека. Для воспроизведения и фиксации данного базиса композитор использовал технику «петли» («кольца»), которая осуществлялась с помощью специальной программы *Performer*. По типу гаммы Н. Римского-Корсакова были созданы пять кругов, состоящих из остинатных ячеек, с неодинаковой ритмической организацией, сдвигом вступления каждого голоса и разнообразными интервальными вариациями, с последующей обработкой на звуковых процессорах программы.

Звучание музыкальных элементов было записано с помощью техники *sound on sound* и ориентировано на тон *d*. При этом наложение нескольких пластов производилось в быстром темпе в высоком регистре, с добавлением различных эффектов реверберации. Результатом всех манипуляций становится синкретический эмоциональный «метатембр» (термин Н. Кононенко) который выступил в качестве тембрового базиса всей части⁴.

В ходе развития музыкального материала происходит расцветивание сонорного остиinato звуками радостного колокольного перезвона, за которыми следует наложение одиночных ударов колокола в низком регистре, электронных шумов и женских голосов. Нарастание динамики связано с обработкой звука и применением приемов обработки материала с помощью цифровых техник.

Преображение и искажение тембровой основы сонорного контрапункта происходит в конце Первой части. На смену ликующему светлому благовесту приходят тяжеловесные удары молота, которые вкрапливаются постепенно, но, обретая силу, становятся тревожными голосами колокола-набата.

Тембровые преобразования и трансформации осуществляются автором таким образом, что в итоге всевозможных манипуляций наступает обеднение и искажение звучания: начальный тембровый тематизм, столь насыщенный и блистательный, неожиданно превращается в совершенно иную, немзыкальную субстанцию. Эти метаморфозы, произошедшие со звуком, последовательно утверждают сверхидею о том, что невозможно достигнуть благородных свершений путем разрушения и насилия.

Вторая часть рисует картину зловещего наступления, беспощадно сметающего все на своем пути. На протяжении всей части слышны непрекращающиеся выстрелы, неровный, сбивчатый ритм создает впечатление хаоса и паники.

Музыкальный материал части построен на *cantus firmis*, в качестве которого здесь выступает ритм гимна французской революции – песни *Saira*, исполненной на ударной установке. Стоит отметить, что данное ритмическое остиinato стало производным от ударов колокола-набата из предыдущей части – символа громогласных революционных призывов, пробуждающих стихийные порывы толпы.

Развитие революционных событий воплощается с помощью значительных пространственных эффектов, квази-звучания духового оркестра, яростной моторикой низких электронных тембров, шумом и свистом, выкриками людей. Все эти элементы в сумме формируют звукошумовой комплекс Второй части. Они нарастают стремительно, подобно крутой лавине, и в момент напряженной кульминации внезапно обрываются пронзительным предсмертным криком.

Здесь слушатель способен почти физически ощутить весь ужасающий мир революционных деяний, замысел которых заключается в тотальном разрушении.

Звуковое пространство заполнялось методом алеаторического напластования различных звуковых и шумовых элементов на основной ритмический каркас, определяя четко только конкретные временные рамки.

Техника синтезированной записи, синхронизированной на цифровом устройстве с использованием программы *Performer*, состояла из искусственно смоделированного звучания духового оркестра, воспроизведенного на электронном музыкальном инструменте *Kurzweil-250*, и записи натурального звучания струнных. Этот метод предоставлял возможность прослушивания и корректировки необходимых голосов, а также установление высотных, динамических и ритмических нюансов и добавления новых голосов в реальном времени.

Третий раздел произведения – «Судный день» отличается традиционной тональной и ритмической организацией, выдержан в классической тональности *e-moll*. Здесь разворачивается полифоническое совмещение пластов, содержащих различные политембровые образования, обладающие самостоятельным тематизмом. С одной стороны, это звучание детского и мужского хора, смоделированное также на *Kurzweil-250*, с другой – ансамбль синтезаторов со специфическим тембром, сливающимся в финале в мощное унисонное *tutti*.

⁴ Впервые понятие метатембра использует Н. Кононенко, относя его практически ко всем звукозаписям в фильмах А. Тарковского [35, с. 11].

Электронные опыты Артемьева оказались привлекательными для кинематографистов и именно в кино обрели свое яркое применение. Поначалу звукошумовые явления, электронные эффекты стали привлекаться для оформления научно-популярных фильмов, где господствовала космическая тематика. С тех пор кинематограф стал настоящей рабочей лабораторией для разнообразных творческих экспериментов, эволюционирующих от чисто внешних звуковых эффектов, спроецированных на видеоряд, до синтеза в электроакустической палитре фильма различных стилистических пластов. В результате в орбите творчества Э. Артемьева оказались бытовая, эстрадная, поп- и рок-музыка, поданная в новой композиторской трактовке.

Литература:

1. Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева / Т.К. Егорова. – Москва : Вагриус, 2006. – 255 с. – Текст : непосредственный.
2. Катунян, М.И. Эдуард Артемьев: архитектор и поэт звука / М.И. Катунян. – Текст : непосредственный // Музыка из бывшего СССР : сборник статей. – Вып. 2. – Москва : Музыка, 1996. – С. 180–207.
3. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кононенко Наталья Геннадьевна ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 2008. – 16 с. – Текст : непосредственный.
4. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / М.Г. Кононенко. – Москва : Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с. – Текст : непосредственный.
5. Сулова, Л.В. Опыт исследования электронной музыки (на примере творчества Э. Артемьева : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Сулова Лилия Васильевна ; Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – Москва, 1994. – 16 с. – Текст : непосредственный.
6. Сулова, Л.В. Электронные музыкальные синтезаторы: история возникновения и музыкальные возможности / Л.В. Сулова. – Текст : непосредственный // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства : сборник научных трудов. – Москва : Московская консерватория, 1991. – С. 26–47. – Текст : непосредственный.

References:

1. Egorova, T.K. Vselennaya Eduarda Artem'eva / T.K. Egorova. – Moskva : Vagrius, 2006. – 255 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Katunyan, M.I. Eduard Artem'ev: arkhitektor i poet zvuka / M.I. Katunyan. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka iz byvshogo SSSR : sbornik statey. – Vyp. 2. – Moskva : Muzyka, 1996. – S. 180–207.
3. Kononenko, N.G. Andrey Tarkovskiy. Zvuchashchiy mir fil'ma : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Kononenko Natal'ya Gennad'evna ; Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya. – Moskva, 2008. – 16 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Kononenko, N.G. Andrey Tarkovskiy. Zvuchashchiy mir fil'ma / M.G. Kononenko. – Moskva : Progress-Traditsiya, 2011. – 288 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Suslova, L.V. Opyt issledovaniya elektronnoy muzyki (na primere tvorchestva E. Artem'eva : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Suslova Liliya Vasil'evna ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Чайковского. – Moskva, 1994. – 16 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Suslova, L.V. Elektronnye muzykal'nye sintezatory: istoriya vzniknoveniya i muzykal'nye vozmozhnosti / L.V. Suslova. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'nye instrumenty i golos v istorii ispolnitel'skogo iskusstva : sbornik nauchnykh trudov. – Moskva : Moskovskaya konservatoriya, 1991. – S. 26–47. – Tekst : neposredstvennyy.

Семенухин Александр Васильевич,

Губкинский филиал ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»,
преподаватель отделения оркестровых инструментов
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Россия, г. Губкин

Щеголев Павел Сергеевич,

МБУ ДО «Детская школа искусств № 7» городского округа город Воронеж,
преподаватель отделения духовых и ударных инструментов
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Россия, г. Воронеж

МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «СКЕРЦО» В. ГОМОЛЯКИ

Аннотация. В статье дается методико-исполнительский анализ, освещены вопросы формы, художественных образов пьесы советского украинского композитора В. Гомоляки – «Скерцо». А также проанализированы исполнительские задачи, стоящие перед юными кларнетистами, и способы их решения.

Ключевые слова: В. Гомоляка; динамика; рондо; скерцо; фразировка; штрихи.

Alexander Semenikhin,
Gubkin Branch of the Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Teacher of the Orchestral Instruments Department
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Russia, Gubkin
Pavel Shchegolev,
Children's Art School No. 7 of the Voronezh City District,
Teacher of the Wind and Percussion Instruments Department
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Russia, Gubkin

METHODOLOGICAL AND PERFORMANCE ANALYSIS «SCHERZO» V. GOMOLYAKI

Annotation. The article provides a methodological and performance analysis, and highlights issues of form and artistic images of the play «Scherzo» by the Ukrainian composer V. Gomolyaki. The performance tasks facing young clarinetists and ways to solve them are also analyzed.

Keywords: V. Gomolyaka; dynamics; rondo; scherzo; phrasing; strokes.

Изучение пьес в музыкальной школе является одной из главных задач развития образного мышления ученика, обогащения его фантазии и воображения, поисков новых приемов выразительности, музыкального высказывания. Хочется отметить, что современная музыка богата разнообразием кларнетового репертуара.

Что же привлекает юных музыкантов в этих произведениях? Прежде всего – яркая образность, неожиданные тональные и ладовые находки, новое колористическое звучание инструмента и интересные ритмические решения. Сегодня мы обратимся к произведению советского композитора В. Гомоляки и на примере его «Скерцо» расскажем о решениях в нем исполнительских задач.

Для начала познакомим вас с автором этой музыки. Вадим Борисович Гомоляка – советский украинский композитор (1914–1980 гг.). Композитор-фронтовик, который был награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне в 1941–1945 гг.». В. Гомоляка известен как кинокомпозитор – в числе его работ отметим музыку к следующим фильмам: «За двумя зайцами», «Ключи от неба», «В мертвой петле» и т. д. Он также автор балетов, камерно-инструментальной музыки, романсов, песен. Нельзя не отметить его приверженность к инструментальным концертам (всего семь), в их числе мы обнаружим и кларнетовый.

Пьеса, к которой мы сегодня обратимся, – «Скерцо» для кларнета и фортепиано. Это яркая виртуозная миниатюра, в которой юный музыкант может продемонстрировать свои технические возможности. Быстрый темп (автор указывает *allegro vivo*), феерические пассажи, охватывающие практически весь диапазон звучания инструмента, контрастные смены разнообразнейшего музыкального материала, штрихов, динамики – все это привлекает внимание к этой пьесе.

Написана она в ля-миноре. Напористое, стаккатирующее движение восьмых в первых двух тактах сменяется хроматизированными пассажами, затем трелью, что создает с самого начала драматичное и встревоженное эмоциональное состояние произведения.

Форма рондо определяет здесь смену музыкальных образов. Так, активный, взволнованный ля-минорный рефрен сменяется ярким, восторженным, гимничным до-мажорным эпизодом, в котором появляются триоли и пунктирный ритм. Следом снова возвращается рефрен.

Второй эпизод начинается в ре-миноре, он представляет из себя контрапункт, где колючий, скерцозный, стаккатный мотив кларнета перемещается в партию фортепиано, а на его фоне звучит лирическая мелодия-тема.

Третье появление рефрена завершается небольшой кодой, основанной на его материале. Варьированный ритм, появляющиеся триоли, назойливо повторяющийся 5 раз мотив завершают произведение на яркой утверждающей ноте.

На всех этапах изучения пьесы уместна работа в разных темпах – начиная осваивать материал с медленного темпа, доводить его до более подвижного. Рекомендуется разбить скерцо на небольшие фразы и играть их, варьируя темпы. Например: несколько раз сыграть в комфортном, удобном, сдержанном темпе с более выпуклой яркой динамикой, утрируя произношение, а затем постепенно приближаться к темпу, указанному автором. Все пассажи нужно тщательно «проговорить», проартикулировать. Хочется отметить, что для достижения быстрого темпа (*allegro vivo*), нужно, прежде всего, помочь ученику подобрать удобную аппликацию. Пьеса виртуозная, и чтобы она зазвучала блестяще, нужно добиться легкости и подвижности темпа, отчетливости артикуляции, точности штрихов, соблюдения акцентов – это придаст ей характер скерцозности, танцевальности.

Необходимо точно соблюдать редакторские указания темпа и штрихов, пьеса тем и сложна, что в ней постоянно комбинируются штрихи. Чередуя легато и стаккато может вызвать определенные трудности при переключении внимания ученика с одного вида штриха на другой.

Скерцо разнообразно и интересно в ритмическом отношении. Тут встретится пунктирный ритм, триольная пульсация, движение шестнадцатыми. Эта смена ритмов, однако, не должна помешать единому метротимическому началу. На всех этапах работы полезно применение метронома, он очень дисциплинирует.

Разнообразная динамика поможет раскрасить пьесу, сделать ее интересной и яркой. Целесообразно выстроить драматургическую линию с концертмейстером, «нарисовать» единую концепцию-сюжет. Солисту важно

слушать и ощущать гармоническую основу пианиста. Акустический баланс и грамотное распределение динамики позволят показать достоинство солирующего инструмента, красоту и разнообразие звучания разных кларнетовых регистров (верхнего и нижнего).

Важно с учеником согласовать моменты взятия дыхания, уточнить фразировку, продумать, как будет выстраиваться та или иная интонационная линия, и найти кульминации в каждом разделе. Форма рондо предполагает контрасты, поэтому важно отрепетировать эмоциональные смены характера одного эпизода другим, добиться слаженности звучания ученика и концертмейстера на протяжении всего произведения.

Безусловно, важен план этапов работы над пьесой. С первоначального разбора нотного текста до доведения пьесы до концертного состояния. Одним из важных этапов работы является проигрывание пьесы от начала до конца, умение выстроить целостность формы произведения и показать ее художественные достоинства. С каждым уроком все большая детализация и проработка аппликатуры, штрихов, динамики, работа над красивым звуком, над формой, над драматургией произведения позволит ученику глубже понять композиторский замысел и впоследствии донести его до слушателя.

«Скерцо» В. Гомоляки можно рекомендовать для изучения в 6–7 классах музыкальной школы. Эта пьеса будет полезна для развития технического потенциала юных кларнетистов, развития воображения, эмоциональности, и, несомненно, украсит учебный и концертный репертуар обучающегося.

Литература:

1. Гомоляка, В. Скерцо. До мажор. Для кларнета и фортепиано / В. Гомоляка. – Текст : электронный // Вконтакте VK.COM : [сайт]. – URL: <https://goo.su/7yHMQjn> (дата обращения: 24.03.2024). – Текст : электронный.

References:

1. Gomolyaka, V. Skertso. Do mazhor. Dlya klarneta i fortepiano / V. Gomolyaka. – Tekst : elektronnyy // Vkontakte VK.COM : [sayt]. – URL: <https://goo.su/7yHMQjn> (data obrashcheniya: 24.03.2024). – Tekst : elektronnyy.

Сечная Василиса Михайловна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

обучающийся по программе СПО ИОП 53.02.03 Инструментальное исполнительство

E-mail: vasilisa7.07@bk.ru

Россия, г. Челябинск

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

специалист по работе с молодежью

Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Россия, г. Якутск

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СВАДЕБНОГО ОБРЯДА ПОСЕЛКА АРСИНСКИЙ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. В статье рассматривается обозначение музыкальной стилистики Южного Урала на примере свадебных напевов поселка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области. Актуальность выбранной темы определяется современным развитием этнографии, фольклористики, музыковедения, а также – активизацией исследовательской и издательской деятельности педагогов-музыкантов и студентов музыкальных специальностей с целью зафиксировать и сохранить для потомков песенное наследие.

Ключевые слова: фольклор; свадебные песни; традиция; двухголосие; музыкальный материал.

Vasilisa Sechnaya,

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

Student of the Program 53.02.03 Instrumental Performance

E-mail: vasilisa7.07@bk.ru

Russia, Chelyabinsk

Anastasia Rogovskaya,

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

Expert in Working with Young People

Russia, Chelyabinsk;

Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,

Master Student

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Russia, Yakutsk

MUSICAL CHARACTERISTICS OF THE WEDDING CEREMONY OF THE ARSINSKY SETTLEMENT IN THE CHELYABINSK REGION

Annotation. The article examines the designation of musical stylistics of the Southern Urals using the example of wedding tunes in the village of Arsinsky, Nagaibak district, Chelyabinsk region. The relevance of the chosen topic is determined by the modern development of ethnography, folkloristics, musicology, as well as the intensification of research and publishing activities of music teachers and music students in order to record and preserve the song heritage for posterity.

Keywords: folklore; wedding songs; tradition; two-voice; musical material.

Потребность зафиксировать, передать и сохранить для потомков песенное наследие свадебных песен поселка Арсинский продиктована необходимостью сохранения локальных песенных традиций.

Одна из первых работ, посвященных данной тематике, была представлена В.Н. Плотниковым – «Очерк свадебных обрядов у оренбургских новолинейных казаков». В работе публикуются тексты песен и причитания, а также указывается время и место их исполнения, что помогает представить общую картину свадебного обряда.

Сборник «Русские народные песни Южного Урала», подготовленный В.Е. Гусевым, включает в себя комментарии об исполнении свадебных песен, которые помогут более глубоко осмыслить особенности исполнения свадебных напевов на Урале. Сборники с нотацией свадебного музыкального фольклора публиковала Т.А. Засыпкина. Ее сборник включает в себя напевы и тексты свадебных песен Челябинской области. В 2002 году А.В. Глинкин и Т.А. Валиахметова публикуют напевы и тексты свадебных песен поселка Арсинский в своем труде «Народные песни Южного Урала».

Анализируя немногочисленные исследования музыкальной стилистики и основываясь на материалах фольклорно-этнографических экспедиций, можно сказать, что основным типом многоголосия, бытующим в п. Арсинский и характерным для исполнения свадебных напевов, является функциональное двухголосие ленточного типа – этот тип характеризуется наличием двух голосовых партий и по высоте звучания, и по тембру.

Основным голосом в фактуре этого типа многоголосия выступает нижний подголосок, а верхний голос берет на себя функцию украшения напева.

Для многоголосия характерно исполнение верхнего подголоска одним человеком, но в исполнении свадебных напевов поселка Арсинский зафиксировано несколько исполнителей. Нижний голос исполняется большинством участников коллектива, что приводит к возникновению новых созвучий – вариативной гетерофонии. Важно отметить еще одну характерную для данной местности особенность – возникновение третьего голоса.

Ленточный тип многоголосия встречается в 80 процентах примеров свадебных напевов. Кроме того, в исполнительской традиции поселка Арсинский были зафиксированы напевы с вариативной гетерофонией, двухголосием с регистровым удвоением, функциональным двухголосием. Элементы варьирования прослеживаются как на композиционном, так и на мелодическом уровне.

В традиции исполнения свадебных песен можно отметить несколько видов фактуры. Первый тип – напевы, стремящиеся к унисону в конце композиционного построения. Второй тип – напевы с конечным интервалом в октаву. Третий тип фактуры – окончание на терцовом созвучии.

Немаловажным отличительным качеством музыкального стиля являются исполнительские приемы. В традиции поселка Арсинский можно выделить несколько свойств, отражающих манеру исполнения:

- 1) ритмические дробления слогов с включением огласовок. Этот прием является наиболее характерным и широко употребляемым;
- 2) исполнение верхнего подголоска тонким голосом. Данный прием является отголоском среднерусской песенной традиции;
- 3) низкая tessitura исполнения, голоса отличаются мягкостью и академичностью.

Благодаря анализу свадебных напевов поселка Арсинский можно сделать вывод, что особенности исполнения напевов очень схожи со среднерусской традицией. Низкая tessitura в большей степени продиктована влиянием мужской исполнительской традиции. Ритмические дробления являются проявлением воинского начала, типичного для казачьих поселений Южного Урала. Основным типом многоголосия в местной традиции – функциональное двухголосие ленточного типа.

Литература:

1. Народный календарь Южного Урала : хрестоматия / сост. С.А. Моисеева, Т.И. Рожкова. – Магнитогорск : МаГУ, 2013. – 214 с., нот. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
2. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора / А.В. Руднева ; предисл. Н.Н. Гиляровой, Л.Ф. Костюковец. – Москва : Композитор, 1994. – 222 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
3. Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора : учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2 частях. Часть 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности / В.М. Щуров. – Москва : Музыка, 2007. – 400 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
4. Щуров, В.М. Старинные песни уральских станиц: для пения с условным буквенно-цифровым обозначением аккордов / В.М. Щуров, А.В. Никитин ; ред. А.Л. Савицкого ; предисл. В.М. Щурова. – Москва : Плакат, 2002. – 86 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.

References:

1. Narodnyy kalendar' Yuzhnogo Urala : khrestomatiya / sost. S.A. Moiseeva, T.I. Rozhkova. – Magnitogorsk : MaGU, 2013. – 214 s., not. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.
2. Rudneva, A.V. Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ocherki po teorii fol'klora / A.V. Rudneva ; predisl. N.N. Gilyarovoy, L.F. Kostyukovets. – Moskva : Kompozitor, 1994. – 222 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.
3. Shchurov, V.M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora : uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch. V 2 chastyakh. Chast' 1. Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poeticheskie osobennosti / V.M. Shchurov. – Moskva : Muzyka, 2007. – 400 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.
4. Shchurov, V.M. Starinnye pesni ural'skikh stanits: dlya peniya s uslovnym bukvenno-tsifrovym oboznacheniem akkordov / V.M. Shchurov, A.V. Nikitin ; red. A.L. Savitskogo ; predisl. V.M. Shchurova. – Moskva : Plakat, 2002. – 86 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

Сиземина Анна Вадимовна,
МАОУ «Лицей № 14 имени Заслуженного учителя Российской Федерации А.М. Кузьмина»,
обучающийся
E-mail: sizemina@list.ru
Россия, г. Тамбов

Роговская Анастасия Викторовна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
специалист по работе с молодежью
Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Россия, г. Якутск

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ПРАЗДНИКИ УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация. В статье на основе полевых материалов рассматриваются особенности праздничного календаря Южного Урала, его структура, особенности, обрядовое содержание. Анализируется развитие календарной обрядности с учетом ряда факторов: межэтническое взаимодействие, саморазвитие принесенных традиций, влияние на традиционный календарь праздников гражданского календаря.

Ключевые слова: календарные праздники; Урал; традиция; фольклор; обряд.

Anna Sesemina,
Lyceum № 14 named after the Honored Teacher of the Russian Federation A.M. Kuzmin, Student
E-mail: sizemina@list.ru
Russia, Tambov

Anastasia Rogovskaya,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Expert in Working with Young People
Russia, Chelyabinsk;

Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov, Master Student
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Russia, Yakutsk

CALENDAR AND RITUAL HOLIDAYS OF THE URAL TRADITION

Annotation. Based on field materials, the article examines the features of the festive calendar of the Southern Urals, its structure, features, and ceremonial content. The development of calendar rituals is analyzed taking into account a number of factors: interethnic interaction, self-development of brought traditions, influence on the traditional calendar of holidays of the civil calendar.

Keywords: calendar holidays; the Urals; tradition; folklore; ritual.

Календарные праздники и обряды являются одной из стержневых составляющих традиционной духовной культуры народа, отражением представлений о времени и пространстве [4, с. 8]. С системой народного календаря связаны организация, понимание и осмысление времени и отдельных его периодов, разделение праздников и будней, выделение начала и завершения природных циклов и хозяйственных работ.

В традиционной культуре России, в том числе и в отдельных региональных группах, календарные праздники и обряды также составляют важные и развернутые этнокультурные комплексы. Основой календаря немцев-пеннонитов Южного Урала стали главные праздники христианского календаря, к ним относятся Рождество, Пасха, Пятидесятница, Вознесение, что является характерным для календарной обрядности в целом.

Среди церковных праздников народного календаря можно выделить подвижные и непереходящие, большие и малые, известные повсеместно и распространенные в отдельных локальных традициях. К подвижным праздникам (высчитываемым от даты Пасхи) относятся собственно Пасха и почитаемые дни Пасхального цикла, Пятидесятница, Вознесение. Среди непереходящих праздников (в числах) можно отметить Рождество.

Значительную роль в традициях немцев-меннонитов Южного Урала играл также хозяйственный календарь. Начало сева и полевого выпаса скота, как и начало сенокоса и жатвы, завершение выпаса скота, начало забоя скота соотносились с природными циклами, в отличие от календарных традиций соседних народов, прежде всего русской традиции, где сроки начала и завершения тех или иных хозяйственных работ связывались и закреплялись с определенными датами, днями святых.

Наблюдения над сезонными явлениями природы также присутствуют в календарной обрядности Урала. Они характерны прежде всего для весеннего периода народного календаря. Как показывают полевые материалы, они фрагментарны и немногочисленны. Наибольшее число поверий в традиции немцев-меннонитов Южного Урала связано с прилетом кукушки. Первое кукование кукушки означало наступление теплого времени. Отмечается, что именно с этого момента начинали употреблять в пищу копченые свиные окорока, приготовленные на летний период: «Когда кукушку услышат, надо окорок надрезать. Он же лежал обычно с осени, а потом его в рассол, солили, а потом весной только коптили – в марте, когда уже морозы не такие сильные, чтобы он не замерз, но сразу его не пробовали. А когда кукушку услышат, тогда его можно было кушать начинать» [1].

Широкое распространение в деревнях Урала имели гадания по первому кукованию о сроках продолжительности жизни гадающего: «У нас, сколько я помню, спрашивали: “Кукушка, кукушка, сколько мне жить осталось?”» [3].

Весенняя обрядность, как наиболее важный период годового цикла, представлена в народном календаре наиболее развернутым обрядовым комплексом. С началом весеннего периода связано начало полевых работ, как следствие – начало нового земледельческого и хозяйственного года. Центральное место в обрядности весенне-летнего времени занимали праздники и обряды Пасхи и Пятидесятницы [3]. В народной традиции Южного Урала весенний период календарного года имеет определенные временные границы, начиная с Пасхального времени (приближение и наступление весны) и заканчивая праздником Пятидесятницы (относящего к поздневесеннему циклу праздников и обрядов), знаменующего собой окончание весны и наступление лета.

Обычаи и обряды собственно летнего периода не представляются разнообразными. Осенний период народного календаря немцев-меннонитов Южного Урала также включает лишь незначительное число праздничных дат, обычаев и обрядов. С осенним периодом у уральских немцев, как и у других групп немецкого народа, связаны представления о нескольких теплых погожих днях в начале осени, имевших название Бабье лето.

Следующий наиболее важный отрезок годового цикла приходится на зимнее полугодие. Согласно народным представлениям, начало зимы связывается с праздником по случаю забоя скотины (обычно в ноябре) [1]. В традиции Южного Урала приход зимы связан с завершением цикла сельскохозяйственных работ и выпаса скота. В этой связи необходимо отметить отсутствие четкой календарной даты, маркирующей начало зимнего периода. Важным ориентиром в наступлении зимнего периода являются сезонные изменения в природе – наступление холодов.

В дальнейшем происходят существенные трансформационные процессы, разрушение целостной системы народного календаря. Наиболее интенсивно они протекают в тех районах, в которых происходит формирование этнически смешанных поселений. В ареалах компактного расселения трансформационные процессы происходят при сохранении этнической основы календарной обрядности. Таким образом, календарная обрядность Урала, развиваясь в течение более чем столетия, стала частью культурного и исторического наследия.

Литература:

1. Народный календарь Южного Урала : хрестоматия / сост. С.А. Моисеева, Т.И. Рожкова. – Магнитогорск : МаГУ, 2013. – 214 с., нот. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
2. Народное музыкальное творчество : учебник / отв. ред. О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с., нотн. прим., ил. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
3. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора / А.В. Руднева ; предисл. Н.Н. Гиляровой, Л.Ф. Костюковец. – Москва : Композитор, 1994. – 222 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
4. Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора : учебное пособие для музыкальных вызов и училищ. В 2 частях. Часть 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности / В.М. Щуров. – Москва : Музыка, 2007. – 400 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
5. Энциклопедия Челябинской области. Челябинская область : [сайт]. – Челябинск, 2016. – URL: <http://chel-portal.ru/enc/arsinskiy> (дата обращения: 03.03.2024).

References:

1. Narodnyy kalendar' Yuzhnogo Urala : khrestomatiya / sost. S.A. Moiseeva, T.I. Rozhkova. – Magnitogorsk : MaGU, 2013. – 214 s., not. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye.
2. Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo : uchebnyk / отв. red. O.A. Pashina. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2005. – 568 s., notn. prim., il. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye.

3. Rudneva, A.V. Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ocherki po teorii fol'klora / A.V. Rudneva ; predisl. N.N. Gilyarovoy, L.F. Kostyukovets. – Moskva : Kompozitor, 1994. – 222 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

4. Shchurov, V.M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora : uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vyzov i uchilishch. V 2 chastyakh. Chast' 1. Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poeticheskie osobennosti / V.M. Shchurov. – Moskva : Muzyka, 2007. – 400 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

5. Entsiklopediya Chelyabinskoy oblasti. Chelyabinskaya oblast' : [sayt]. – Chelyabinsk, 2016. – URL: <http://chel-portal.ru/enc/arsinskiy> (data obrashcheniya: 03.03.2024).

Симонова Маргарита Александровна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по программе СПО ИОП 53.02.03 Инструментальное исполнительство
E-mail: hatsuharuwu0520@gmail.com
Россия, г. Челябинск
Роговская Анастасия Викторовна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
специалист по работе с молодежью
Россия, г. Челябинск;
ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Россия, г. Якутск

ТЕКСТЫ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПЕСЕН КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Аннотация. В статье рассматриваются тексты песен, записанные в фольклорной экспедиции в поселок Арсинский Челябинской области в 2019 году. Целью работы является исследование песен уральского фольклора и выявление специфических образов и мотивов, характеризующих мировоззрение его исполнителей. При большом количестве источников песенного материала (опубликованного и неопубликованного) до сих пор актуален вопрос научного исследования, посвященного избранному жанру – музыкальному фольклору.

Ключевые слова: фольклор; лирическая песня; свадебный обряд; песенные тексты; ритуал.

Margarita Simonova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Program 53.02.03 Instrumental Performance
E-mail: hatsuharuwu0520@gmail.com
Russia, Chelyabinsk
Anastasia Rogovskaya,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Expert in Working with Young People
Russia, Chelyabinsk;
Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,
Master Student
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Russia, Yakutsk

THE TEXTS OF FOLKLORE SONGS AS A REFLECTION OF THE CULTURE OF THE REGION

Annotation. The article discusses the lyrics recorded in a folklore expedition to the village of Arsinsky in the Chelyabinsk region in 2019. The aim of the work is to study the songs of Ural folklore and identify specific images and motifs that characterize the worldview of its performers. With a large number of sources of song material (published and unpublished), the issue of scientific research devoted to the chosen genre – musical folklore is still relevant.

Keywords: folklore; lyrical song; wedding ceremony; song lyrics; ritual.

Поэтический текст и поэтическая символика проявляются особенно ярко в лирических песнях, так как именно лирические песни наиболее сильно связаны с чувствами и переживаниями исполнителя.

Поэтика (греч. ποιητικὴ τέχνη – творческое искусство), наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших дисциплин литературоведения [3, с. 361].

Термин «Поэтика» со временем проник в фольклористику. Он включает понятия родов и жанров, принципов и методов отражения действительности и некоторые категории теории искусства, а также совокупность компонентов художественной формы произведений словесного искусства (сюжет, композиция, явления языкового стиля, ритм, метр и рифма).

Лирические песни весьма своеобразны как по содержанию, так и по художественной форме. При определении особенностей поэтического текста следует опираться на лирический вид поэзии, который обладает некоторыми чертами литературного текста [5, с. 568].

Текст лирических песен, образуя сюжет произведения, не всегда придерживается литературных канонов в ходе повествования. Так, завязка, кульминация и развязка не всегда присутствуют в тексте.

Обязательным признаком песенного фольклора является наличие небольшого повествовательного эпизода. Иногда песни начинаются запевом, причем, в отличие от былинных зачинов, запев лирической песни самым тесным образом связан с ее содержанием, что можно назвать если не сюжетом, то сюжетной ситуацией. Мысли и чувства передаются в тексте песен чаще всего от первого лица, что позволяет прочувствовать эмоции, вложенные исполнителем, как свои собственные.

Особо ярко повествовательность проявляется в песнях-монологих и песнях-диалогах. Песня-монолог представляет собой естественный способ непосредственного выражения мыслей и чувств героя. Это размышления, переживания при разлуке с родными, тоска по родине, семейные взаимоотношения, смерть, любовь и измена. Песни-монологи начинаются обычно с обращений к людям, к родной стороне, различным явлениям природы: «утренней заре», «темной ноченьке», «буйному ветру» и т. д.

Диалогическая композиция в оренбургском казачьем фольклоре встречается в лирических протяжных песнях. Существуют произведения, в которых речь первого и второго героев одинаково значимы в раскрытии содержания.

Значительная часть казачьих песен оренбургской традиции имеет определенную структуру: вначале – описательно-повествовательная, а затем следует часть, содержащая монолог или диалог героев. В примерах назначение повествовательности не в том, чтобы нарисовать какую-то картину события, через описание действий и поступков охарактеризовать образ, а в том, чтобы повествовательльно выразить те или иные чувства лирического героя. Таким образом, элементы повествования имеют немаловажное значение для передачи содержания песен.

Важную функцию в песенном фольклоре оренбургского казачества выполняют приемы и «принципы внутренней организации песен» (термин С.Г. Лазутина) [4, с. 28]. Так, одним из основных принципов композиции в лирических песнях п. Арсинского является принцип повтора (цепная форма стиха).

Нередко в лирических песнях можно наблюдать прием выделения важных частей поэтического текста не только с помощью повторности, но и средствами композиционного построения текста, как в песне «Что-то в лесе зашумело»:

*Что-то в лесе зашумело,
Что-то в лесе зашумело,
Побежал я туда смело.
Побежал я туда смело,
Побежал я туда смело
Себе парочку искать.*

Рассмотрев данные примеры поэтических текстов песен п. Арсинский, можно сделать вывод о том, что каждое слово в песне, каждое повторение, каждый символ – все подчинено общему замыслу, его эмоциональному воздействию на слушателя. Это обусловлено не только их жанровой природой, но и служит единой цели – максимально глубокому и яркому выражению мыслей и чувств лирических героев.

Анализ поэтических текстов показывает, что используемые образы, выражаемые мысли и чувства в лирической песне идут путём постепенной конкретизации, что достигается с помощью повторов, параллелизма и образов ассоциативного характера.

Литература:

1. Глинкин, А.В. Народные песни Южного Урала / А.В. Глинкин, Т.А. Валиахметова. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 2003. – 208 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
2. Кашина, Н.И. Музыкальный фольклор уральского и оренбургского казачества : учебно-методическое пособие для учителей, работающих в учебных заведениях и классах с казачьим кадетским компонентом / Н.И. Кашина. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2015. – 91 с. – Текст : непосредственный.
3. Кожевникова, В.М. Литературный энциклопедический словарь / подгот. Е.И. Бонч-Бруевич и др. ; под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с. – Текст : непосредственный.
4. Лазутин, С.Г. Поэтика русского фольклора : учебное пособие для филологических факультетов университетов / С.Г. Лазутин. – Москва : Высшая школа, 1981. – 221 с. – Текст : непосредственный.
5. Пашина, О.А. Народное музыкальное творчество : учебное пособие / О.А. Пашина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 568 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Glinkin, A.V. Narodnye pesni Yuzhnogo Urala / A.V. Glinkin, T.A. Valiakhmetova. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 2003. – 208 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye.
2. Kashina, N.I. Muzykal'nyy fol'klor ural'skogo i orenburgskogo kazachestva : uchebno-metodicheskoe posobie dlya uchiteley, rabotayushchikh v uchebnykh zavedeniyakh i klassakh s kazach'im kadetskim komponentom / N.I. Kashina. –

Ekaterinburg : FGBOU VPO «Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet», 2015. – 91 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Kozhevnikova, V.M. Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' / podgot. E.I. Bonch-Bruevich i dr. ; pod obshch. red. V.M. Kozhevnikova, P.A. Nikolaeva. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1987. – 750 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Lazutin, S.G. Poetika russkogo fol'klora : uchebnoe posobie dlya filologicheskikh fakul'tetov universitetov / S.G. Lazutin. – Moskva : Vysshaya shkola, 1981. – 221 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Pashina, O.A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo : uchebnoe posobie / O.A. Pashina. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2005. – 568 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Тарасова Ксения Сергеевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство

E-mail: koralime091@gmail.com

Россия, г. Челябинск

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

специалист по работе с молодежью

Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Россия, г. Якутск

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

Аннотация: В данной работе освещаются вопросы народного инструментального исполнительства и региональные инструментальные особенности Урала. Музыкальная культура многонациональных российских регионов всегда отличалась богатством и разнообразием фольклора. В этом контексте большой интерес для исследовательской деятельности представляет Южный Урал.

Ключевые слова: культура; фольклор; народные инструменты; этнос; история; национальная музыка.

Ksenia Tarasova,

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

Student of the Specialty 53.02.03 Instrumental Performance

E-mail: koralime091@gmail.com

Russia, Chelyabinsk

Anastasia Rogovskaya,

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

Expert in Working with Young People

Russia, Chelyabinsk;

Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,

Master Student

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Russia, Yakutsk

INSTRUMENTAL MUSIC OF THE URAL TRADITION

Annotation. This paper highlights the issues of folk instrumental performance and regional instrumental features of the Urals. The musical culture of multinational Russian regions has always been distinguished by the richness and diversity of folklore. In this context, the Southern Urals is of great interest for research activities.

Keywords: culture; folklore; folk instruments; ethnos; history; national music.

Уральская народная традиция представлена многообразием межнационального взаимодействия. Этнический состав населяющих его народов довольно пестрый. Кроме русских, здесь проживают украинцы, татары, казахи, башкиры, мордва. Формирование населения происходило в течение длительного времени под воздействием природных, социально-политических факторов.

Важную роль в создании местной музыкальной культуры сыграли переселенцы из многих регионов страны, люди разных национальностей и вероисповеданий. Специфика и разновидности местного фольклора здесь во все времена строились на сочетании многонациональных укладов, естественном стремлении этносов к самоидентификации. Это происходило и происходит через сохранение и развитие самобытных культурных ценностей: языка, верований, обрядов, музыки.

Национальная музыка проживающих здесь народов получила свое воплощение в вокальной и инструментальной формах – песнях и наигрышах. Независимо от национальной принадлежности инструментальная музыка носит изобразительный характер. Некоторые музыкальные пьесы представляют собой развернутые программные полотна. Чаще всего подобные образцы встречаются в башкирском фольклоре. Они разделяются по жанрам: эпические, исторические, плясовые, протяжные. Музыкальные инструменты, бытующие среди народов региона, можно разделить на три группы: духовая (свирель, рожок, жалейка, курай, волынка), струнная (гусли, балалайка, домра, домбра, мандолина, скрипка, кобыз, гитара), ударная (бубен, ложки, трещотки, даулпаз).

С конца XIX в. получила распространение гармонь, позже – баян, аккордеон. Сохранившиеся письменные источники помогают нам представить бытование народных музыкальных инструментов на Урале в XVII–XVIII вв. Старинный русский народный музыкальный инструмент гудок, на котором играли скоморохи, в конце XIX – начале XX в. возродился на Урале. Он был популярен среди крепостных солдат, казаков, странников. Как показало изучение этого явления, возврат гудка и гудошничества произошел под влиянием контактов с финноугорскими народами. Они имели близкий к гудку трех- или четырехструнный смычковый инструмент сигудэк (букв. «волосяной гудок») [1, с. 15].

Ценные сведения о музыкальных инструментах и местах их производства на Урале во второй половине XIX в. содержат опубликованные материалы Уральской научно-практической выставки, проходившей летом 1887 г. в Екатеринбурге. В отделах ремесленной и кустарной промышленности были представлены гусли, скрипки, гармоники, фисгармонии, изготовленные умельцами уральских губерний.

В государственных архивах содержатся сведения и описания популярных музыкальных инструментов XVII в. – гармоники, балалайки и пузыря, «в который вставляются две трубочки, одна из них для надувания воздуха, а две вставляются в бок. Из двух трубочек, расположенных на деревянной подкладке пустых косточек, на которых выдолблено несколько отверстий, которые при нажатии пузыря воздухом прикрываются и открываются перстами рук, и таким способом, при пожатии пузыря, издают довольно гармоничный звук» [3, с. 13]. Этот инструмент относится к периоду языческой культуры народа и, судя по описанию, представляет собой разновидность волынки. Ее бытование указывает на явное существование скоморошьего искусства на Урале в XVII–XVIII вв.

История музыкальной культуры охватывает более трех столетий, являясь одной из значительных страниц в развитии культуры Уральского региона в целом.

Литература:

1. Беляев, С.Е. История музыкальной культуры Урала (XVII – начало XX века) / С.Е. Беляев. – Екатеринбург : Диамант, 1996. – 64 с. – Текст : непосредственный.
2. Культура и искусство Оренбуржья в цифрах и фактах : информационный материал для участников первого заседания Координационного совета по культуре при Министерстве культуры РФ. Департамент по культуре и искусству Оренбургской области. – Оренбург : Оренбургское книжное издательство им. Г.П. Донковцева, 2008. – 79 с. – Текст : непосредственный.
3. Хавторин, Б.П. Музыкальная культура Оренбурга XX столетия / Б.П. Хавторин. – Оренбург : Оренбургское книжное издательство, 1999. – 438 с. – Текст : непосредственный.
4. Хавторин, Б.П. История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII–XX века) / Б.П. Хавторин. – Оренбург : Южный Урал, 2004. – 628 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Belyaev, S.E. Istoriya muzykal'noy kul'tury Urala (XVII – nachalo XX veka) / S.E. Belyaev. – Ekaterinburg : Diamant, 1996. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Kul'tura i iskusstvo Orenburzh'ya v tsifrakh i faktakh : informatsionnyy material dlya uchastnikov pervogo zasedaniya Koordinatsionnogo soveta po kul'ture pri Ministerstve kul'tury RF. Departament po kul'ture i iskusstvu Orenburgskoy oblasti. – Orenburg : Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo im. G.P. Donkovtseva, 2008. – 79 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Khavtorin, B.P. Muzykal'naya kul'tura Orenburga XX stoletiya / B.P. Khavtorin. – Orenburg : Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1999. – 438 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Khavtorin, B.P. Istoriya muzykal'noy kul'tury Orenburgskogo kraya (XVIII–XX veka) / B.P. Khavtorin. – Orenburg : Yuzhnyy Ural, 2004. – 628 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Ходжомиярова Солиха Рустамбек кизи,

Андижанский государственный институт иностранных языков,
обучающийся по специальности 60230100 Филология и обучение языкам (русский язык)

E-mail: khodjomiyarova@mail.ru

Республика Узбекистан, г. Андижан

Адыгезалова Малика Надыр гызы,

доктор философии по филологическим наукам;

Андижанский государственный институт иностранных языков,

доцент кафедры теории русского языка и переводоведения

E-mail: adimelek@mail.ru

Республика Узбекистан, г. Андижан

МОТИВЫ ЛЮБВИ И ПРЕДАТЕЛЬСТВА В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»

Аннотация. В статье на материале рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник» выявляются и рассматриваются мотивы любви и предательства, особенности текстового строя в изображении эмоционального состояния персонажей. Также исследуется своеобразность художественного стиля И.А. Бунина в более поздний период его творчества.

Ключевые слова: мотив; любовь и предательство; контраст; новелла; жанровый строй.

Solikha Khodjomiyarova,

Andijan State Institute of Foreign Languages,
Student of the Specialty 60230100 «Philology and Language Teaching (Russian)»

E-mail: khodjomiyarova@mail.ru

Republic of Uzbekistan, Andijan

Malika Adigezalova,

Doctor of Philosophy (PhD) in Philological Sciences;

Andijan State Institute of Foreign Languages,

Associate Professor of the Theory of the Russian Language and Translation Studies Department

E-mail: adimelek@mail.ru

Republic of Uzbekistan, Andijan

THE MOTIVES OF LOVE AND BETRAYAL IN I.A. BUNIN'S STORY «PURE MONDAY»

Annotation. In the article, based on the material of I.A. Bunin's story "Pure Monday", the motives of "love" and "betrayal", the features of the textual structure in the depiction of the emotional state of the characters are identified and considered. The author also examines the originality of I.A. Bunin's artistic style in the later period of his work.

Keywords: motive; love and betrayal; contrast; short story; genre structure.

Начав свою литературную деятельность как поэт, И.А. Бунин заодно стал писать рассказы и повести, постепенно в его творчестве проза начала преобладать над лирикой. Его первые рассказы «Господин из Сан-Франциско» и «Легкое дыхание» принесли ему огромную славу, как среди читателей, так и среди писателей и критиков. Знаменитый французский писатель Ромен Роллан высоко оценил творческий талант И.А. Бунина: «Я вижу... вдохновенную красоту Ваших рассказов, обновление Вашими усилиями русского искусства, которое Вы сумели обогатить еще больше и формой, и содержанием» [5].

Бунинские рассказы по своему жанровому строю схожи с еще одним видом прозаических жанров – новеллой. Новелла, которой присущ крутой поворот событий, как нам известно, отличается от других жанров объемом текстовой структуры, т.е. краткостью. Ранний период бунинского творчества особенно богат наличием малой прозы. Новеллистический сюжет и совершенство повествования, символичность и философская фабула являются характерными чертами бунинской микропрозы.

Мотив – это ключевой элемент произведения. По мнению Л.Е. Хворовой, одной из важнейших характеристик мотива является его способность к подвижности: «движущееся, переходящее из сюжета в сюжет на протяжении единого художественного целого литературного пространства формально-семантическое ядро (некая макроструктура), представляющая собой сгусток свойств различного порядка, в том числе духовно-ценностных аксиологических свойств. Мотив может нести объектно-субъектную информацию, а может иметь значение признака или действия» [2].

Б.Н. Путилов в своей работе «Мотив как сюжетобразующий элемент» определил мотив как «одно из слагаемых эпического сюжета, элемента эпической сюжетной системы» [3, с. 141]. Также отмечает, что «мотив функционирует в составе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе с другими мотивами данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т.е. с частями этого целого» [там же, с. 142].

Рассказ «Чистый понедельник», входящий в цикл любовных новелл «Темные аллеи», был написан И.А. Буниным в 1944 году и считается «закатным» произведением автора, так как рассказ был создан к концу творческого пути И.А. Бунина. Именно рассказ «Чистый понедельник» имеет совершенную структуру, продуманную идейную основу. Также характеры героев в сравнении с типами персонажей более раннего этапа творчества писателя отличаются признаками завершенности и уникальности.

И.А. Бунин не просто дал своему рассказу такое название: он носит символический характер, как и во многих произведениях этого автора. «Чистый понедельник» – в православной традиции первый день Федоровой недели и Великого поста у христиан, что подчеркивает религиозность героини, так как именно она напоминает главному герою о наступлении этого священного дня: «Ведь завтра уже чистый понедельник, – ответила она, вынув из каракулевой муфты и давая мне руку в черной лайковой перчатке...» [1, с. 259]. Одновременно, «Чистый понедельник» – дважды роковой день в жизни героя: во-первых, день, когда он получил любовь всей своей жизни, во-вторых, день, когда потерял ее навсегда. Читая рассказ, можно заметить, что вся жизнь героев крутится вокруг «Чистого понедельника».

В рассказе отсутствует разделение героев на «хороших» и «плохих», т.е. положительных и отрицательных. Автор старается показать внутренний мир своих персонажей путем описания их интересов и чувств, понимания жизни и выбора собственного пути.

Герои И.А. Бунина – обычные люди, не являющиеся историческими лицами либо «героями» в прямом смысле этого слова. Писатель раскрывает характер своих героев через конструкцию «мысли-чувства-поступки», а также выясняет причины этих поступков и то, как окружающая среда оказывает влияние на натуру главных героев.

Рассказ начинается с описания зимы в Москве, когда весь город окутан в серый цвет. Повествование ведется от лица главного героя, молодого человека среднего возраста, который рассказывает, как ухаживал за любимой девушкой. Главный герой – реалист, нетерпеливый человек, оперирующий фактами, а девушка молчаливая, любит много размышлять, цитировать книги и на вопросы главного героя насчет их будущей совместной жизни отвечает уклончиво или совсем избегает таких тем.

Даже сам главный герой называет их любовь «странной», так как хотя они и проводили много времени вместе, однако все же не знали друг друга полностью. Девушка увлечена церковными обрядами, даже однажды сказала, что хочет уйти в монахи: «Ох, уйду я куда-нибудь в монастырь, в какой-нибудь самый глухой, вологодский, вятский!» [1, с. 256]. Спустя два года с того рокового «чистого понедельника» главный герой видит любимую среди монастырских сестёр и беспомощно выходит из церкви. Несмотря на то, что и главный герой, и его любимая были из довольно обеспеченных семей и любили друг друга, они не смогли быть вместе.

В рассказе И.А. Бунина «Чистый понедельник» затрагиваются такие вечные темы, как любовь, выбор пути, свободы. И.А. Бунин строит рассказ на контрасте, также характеры персонажей противопоставлены друг другу. Писатель предоставляет своим героям право выбора между любовью и предательством, свободой и зависимостью, светом и тьмой. На протяжении всего рассказа чувства героев сливаются с горьким чувством сожаления, осознанием того, что жизнь проходит и прошлое уже не вернуть. Однако, как и в реальной жизни, им не удаётся предвидеть, какая дорога приведет их к счастью.

Тема любви, являясь доминирующим мотивом в творчестве И.А. Бунина, выступает основным элементом повествования в рассказе «Чистый понедельник». Однако писатель изображает не только счастливые моменты жизни своих персонажей, но и прибегает к контрасту в описании чувств героев: любовь и предательство, как две стороны одной монеты выступают перед читателем, и в продолжение всего рассказа присутствует тема измены или предательства первой любви.

Так что можно назвать предательством? Предательство – это сознательное нарушение клятвы, присяги или отклонение от принятых самим человеком, его ближайшим окружением или сообществом людей, в котором он проживает, норм или ценностей [4]. Под словом «измена» стоит подразумевать не только физическую измену, но и эмоциональную – ложь, необоснованную ревность, равнодушие и отсутствие коммуникации, которое оказывает немаловажное влияние на эмоционально-психологическое состояние, постепенно отражаясь в обыденной жизни в виде не совсем приятных последствий. В данном случае нежелание героини планировать дальнейшую совместную жизнь тоже относится к факторам, характеризующим предательство. Так, в рассказе, когда главный герой заговорил о браке, героиня произносит: «Нет, в жены я не гожусь. Не гожусь, не гожусь...» [1, с. 255].

При анализе рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник» мы видим, что основная проблематика заключается в любви, а именно – искренней любви и ее отвержении. Как мы знаем, существует любовь плотская, душевная и духовная, и ведущим способом раскрытия внутреннего мира героини в рассказе выступает ее выбор. А именно выбор духовной любви помог героине стать ближе к Богу. Отсюда можно понять, что с наступлением душевной любви у главной героини начинает происходить укрепление и в духовной жизни. С одной стороны, покинув главного героя и отвернувшись от людской любви, она совершает предательство, с другой стороны, этим поступком она возвращается к истине, которую так жаждала ее душа,

Также специфичная структура рассказа даёт читателю более обширную информацию о героях: автор, не наделив именами своих персонажей, добился глубокого проникновения во внутренний мир героев, высветил для читателя их ценности и суть жизни. Именно отсутствие имени у главной героини является признаком того, что материальный мир для неё – ничто в сравнении с духовным, и этим автор подчеркивает ее религиозность, так как для Бога душа намного важнее, нежели имя.

Подводя итог исследованию, можно отметить, что тема любви и предательства в творчестве И.А. Бунина имеет свое незаменимое место. В особенности, первая любовь для его героев – что-то «легкое и чистое», что никогда не забудется. В способе передачи обстоятельств, при описании состояния героев писатель стремится к простоте. Также в судьбах главных героев, в их речи и эмоциональном состоянии отсутствует трагичность, хотя они и совершили ошибку в выборе, однако смиренно принимают свою участь.

Литература:

1. Бунин, И.А. Избранное / И.А. Бунин ; авт. предисл. К. Паустовский. – Кыргызстан : Фрунзе, 1980. – 784 с. – Текст : непосредственный.
2. Попова, И.М. Проблемы современной литературы / И.М. Попова, Л.Е. Хворова. – Тамбов : Издательство Тамбовского государственного технического университета, 2004. – 104 с. – Текст : непосредственный.
3. Путилов, Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б.Н. Путилов – Текст : непосредственный // Типологические исследования по фольклору : сборник статей в память В.Я. Проппа. – Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1975. – С. 141–155.

4. Словарь синонимов русского языка : [сайт]. – Москва, 2024. – URL: <https://sinonim.org/> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.

5. Иван Бунин в воспоминаниях современников. – Текст : электронный // Онлайн-журнал ЕКСМО.RU : [сайт]. – Москва. – 2016. – 22 октября. – URL: <https://eksmo.ru/selections/ivan-bunin-v-vozpominaniyakh-sovremennikov-ID3742693/> (дата обращения: 18.02.2024).

References:

1. Bunin, I.A. Izbrannoe / I.A. Bunin ; avt. predisl. K. Paustovskiy. – Kyrgyzstan : Frunze, 1980. – 784 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Popova, I.M. Problemy sovremennoy literatury / I.M. Popova, L.E. Khvorova. – Tambov : Izdatel'stvo Tambovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta, 2004. – 104 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Putilov, B.N. Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element / B.N. Putilov – Tekst : neposredstvennyy // Tipologicheskie issledovaniya po fol'kloru : sbornik statey v pamyat' V.Ya. Proppa. – Moskva : Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva «Nauka», 1975. – S. 141–155.

4. Slovar' sinonimov russkogo yazyka : [sayt]. – Moskva, 2024. – URL: <https://sinonim.org/> (data obrashcheniya: 20.02.2024). – Tekst : elektronnyy.

5. Ivan Bunin v vzpomynaniyakh sovremnikov. – Tekst : elektronnyy // Onlayn-zhurnal EKSOMO.RU : [sayt]. – Moskva. – 2016. – 22 oktyabrya. – URL: <https://eksmo.ru/selections/ivan-bunin-v-vozpominaniyakh-sovremnikov-ID3742693/> (data obrashcheniya: 18.02.2024).

Чабина Виктория Павловна,

МОУ «Межозерная основная общеобразовательная школа», обучающийся

E-mail: Cabinaviktoria5@gmail.com

Россия, Челябинская обл., п. Межозерный

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

специалист по работе с молодежью

Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Россия, г. Якутск

ТЕКСТОВЫЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА СИБИРИ

Аннотация. Статья посвящена исследованию песен свадебного фольклора и выявлению специфических образов и мотивов, характеризующих мировоззрение его исполнителей, что достигается в процессе изучения архивных материалов, репрезентирующих рассматриваемую песенную традицию, и анализа причетного и песенного материала.

Ключевые слова: фольклор; свадебный обряд; старожилы; тексты; песенная культура.

Victoria Chabina,

Mezhozerny Basic Secondary School, Student

E-mail: Cabinaviktoria5@gmail.com

Russia, Chelyabinsk Region, Mezhozerny Settlement

Anastasia Rogovskaya,

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

Expert in Working with Young People

Russia, Chelyabinsk;

Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,

Master Student

E-mail: rogovskaya1999@gmail.com

Russia, Yakutsk

TEXTUAL ANALYSIS OF THE TRADITIONAL WEDDING CEREMONY IN SIBERIA

Annotation. The article is devoted to the study of wedding folklore songs and the identification of specific images and motifs characterizing the worldview of its performers, which is achieved in the process of studying archival materials representing the song tradition in question and analyzing the religious and song material.

Keywords: folklore; wedding ceremony; old-timers; texts; song culture.

Свадебная обрядность русского старожильского населения Сибири представляет собой традицию позднего формирования. Ее характерные черты складывались на протяжении длительного периода от конца XVI в. до конца XVIII в., в процессе освоения Сибири выходцами из различных, в основном, северных, районов европейской части

России. Разносоставность русского старожильского населения определила неоднородность его народно-песенной традиции.

Фольклорный репертуар русских старожилов-сибиряков объемён и включает все основные жанрово-родовые сферы традиционного пласта и образцы городской и современной народно-песенной культуры. Одно из центральных мест в преобладающей традиционной части репертуара занимает свадебный фольклор – самый развитый и значительный цикл семейно-обрядовой песенности, который принято относить к драматическому, причётно-песенному типу русской свадьбы.

В свадебном обряде нет, пожалуй, эпизода, в котором не проявлялось бы мировоззрение его исполнителей. Мотивы, реалии и образы буквально пронизывают песенные и причётные тексты, наполняют их глубоким нравственным смыслом.

Одним из важных этапов свадебной обрядности является просватанье. Об этом событии, как правило, знали все члены крестьянской общины. В одном из текстов говорится, что именно высоко поднятый церковный колокол соборной церкви, стоящий на высокой горе, извещает всех о совершенном обряде:

*На горе-то, на высокоя,
Как у церкви, у соборныя
Высоко поднят колокол;
Далеко звон слышали...
В терему красна девица...
Запоручена, запросватана [3, с. 108–109].*

Сваха божилася, что жених не пьяница: *Он не пьёт пиво пьяное, не потребляет вино зеленое / не примат вино зеленое* [там же, с. 35–36], т. е. в песенном тексте сформулированы народные нравственно-этические требования к жениху.

Невеста, соглашаясь с выбором родителей, все же просит отца сходить к жениху, помолившись Богу:

*Помолись, родимый батюшка,
Ты Царю Богу Спасителю...
Ты узнай, родимый батюшка,
Ты про все его житье-бытье [там же, с. 72].*

На рукобיתье основным предметом становятся горящие свечи. Свечи в свадебном культе символизируют освобождение души от мрака. А невеста просит батюшку не слушать речи сватов:

*Ты не пей их зелена вина,
Не тепли свечи воска ярого,
Не давай правой рученьки...
Не клади крест по-писаному,
Не клади поклон по-ученому,
Не затапливай свечу воску ярого...
Не зажигай свечу воска ярого,
Не запоручивай мою буйну голову,
Трубчату косу – девью красоту [там же, с. 89–100].*

Сам процесс обряда рукобיתья изображается в песне следующим образом:

*Они били руки об руки,
Подымали чудны образы,
Зажигали восковы свечи,
Заручали буйну голову,
Буйну голову Марьину [там же, с. 106–107].*

Во время сборной недели (от рукобיתья до дня венчания) невеста не только готовит вместе с подружками приданое, но и прощается с вольной жизнью, родительским домом, любезными подружками. На протяжении сборной недели невеста многократно плачет, причитает [5].

Рано утром в день венчания невеста будит своих подруг причитанием:

*Вы вставайте, подруженьки...
Помолитесь, подруженьки,
На три образа великие:
Как первый-то образ – Христу Спасителю,
Как второй – святой Богородице,
Третий – ангелу, своему хранителю [3, с. 160].*

Большое значение в народном свадебном обряде русских старожилов Сибири придавалось родительскому благословлению. При этом благословления просили не только у живых родителей, но и у умерших (на кладбище). По ходу свадебного обряда благословление испрашивалось несколько раз.

Родительское благословление давалось не только перед свадьбой, перед отъездом в церковь, но и перед дальней дорогой, перед смертью отца или матери (на всю оставшуюся жизнь детей), перед ответственным или опасным делом.

Браньё – так издавна назывался обряд вручения невесты жениху, приехавшему за ней в свадебный день [4]. Значение обряда браньё в русско-сибирской старожильческой свадьбе было велико. В сознании участников ритуала момент передачи невесты жениху отождествлялся с главной идеей свадьбы и символизировал необратимость совершавшегося действия.

Следовательно, обряд бранья – это центр, переломный момент народной свадьбы, выполняющий в некоторых случаях функцию, которая позднее стала дублироваться совершением церковного/христианского обряда венчания. В этом проявляется полиморфизм народной культуры: каноны, или образцы поведения, или паттерны «являются важнейшими точками в функционировании культуры, придавая ей необходимую стабильность».

Многочисленные факты, приведенные выше, подтверждают органичное соединение народных, бытовых образов с христианскими. Народные представления, связанные с переходом «героев» обряда (жениха и невесты) из одной социокультурной группы в другую, усиливаются, расшифровываются, дополняются религиозной составляющей свадебного ритуала. Таким образом, в свадебных текстах формируется объединенная языковая и знаковая система, синтезирующая древние мифологические (языческие) представления с более поздними по времени, христианскими.

Литература:

1. Кирбаба, Ю.В. Основные характеристики полиморфизма культуры / Ю.В. Кирбаба. – Текст : непосредственный // Известия ВолгГТУ. – 2010. – Т. 7, № 7 (67). – С. 87–89.
2. Обрядовые песни русской свадьбы Сибири / сост. Р.П. Потанина. – Новосибирск : Наука, 1981. – 320 с. – Текст : непосредственный.
3. Русские свадебные песни Сибири / сост. Р.П. Потанина. – Новосибирск : Наука, 1979. – 334 с. – Текст : непосредственный.
4. Урсегова, Н.А. К проблеме сравнительного анализа сюжетно-мотивной композиции европейскорусских и сибирских вариантов свадебной песни «Вьюн на воде» / Н.А. Урсегова. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 76–84.
5. Урсегова, Н.А. Свадебная причетно-песенная традиция русских старожиллов Сибири : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Урсегова Наталья Александровна ; Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – 16 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kirbaba, Yu.V. Osnovnye kharakteristiki polimorfizma kul'tury / Yu.V. Kirbaba. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya VolgGTU. – 2010. – T. 7, № 7 (67). – S. 87–89.
2. Obryadovye pesni russkoy svad'by Sibiri / sost. R.P. Potanina. – Novosibirsk : Nauka, 1981. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Russkie svadebnye pesni Sibiri / sost. R.P. Potanina. – Novosibirsk : Nauka, 1979. – 334 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Ursegova, N.A. K probleme sravnitel'nogo analiza syuzhetno-motivnoy kompozitsii evropeyskorusskikh i sibirskikh variantov svadebnoy pesni «V'yun na vode» / N.A. Ursegova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. – 2018. – № 32. – S. 76–84.
5. Ursegova, N.A. Svadebnaya prichetno-pesennaya traditsiya russkikh starozhilov Sibiri : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Ursegova Natal'ya Aleksandrovna ; Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki. – Novosibirsk, 2000. – 16 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Шеллер Анастасия Андреевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады
E-mail: nastasya.sheller@gmail.com
Россия, г. Челябинск

Роговская Анастасия Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
специалист по работе с молодежью
Россия, г. Челябинск;

ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова», магистрант
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Россия, г. Якутск

СТРУКТУРА СВАДЕБНОГО ОБРЯДА ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ

Аннотация. В данной статье рассматривается современное состояние традиционного свадебно-обрядового комплекса оренбургских казаков на примере фольклорно-этнографических записей, собранных во время экспедиции 2019 года студентами и преподавателями кафедры искусства народного пения Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

Ключевые слова: фольклор; свадебный обряд; оренбургские казаки; структура обряда; этнографические материалы.

Anastasia Sheller,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.02.02 Pop Music Art
E-mail: nastasya.sheller@gmail.com
Russia, Chelyabinsk

Anastasia Rogovskaya,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Expert in Working with Young People
Russia, Chelyabinsk
Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov,
Master Student
E-mail: rogovskaya1999@gmail.com
Russia, Yakutsk

THE STRUCTURE OF THE WEDDING CEREMONY OF THE ORENBURG COSSACKS

Annotation. This article examines the current state of the traditional wedding and ceremonial complex of the Orenburg Cossacks on the example of folklore and ethnographic records collected during the 2019 expedition by students and teachers of the Department of Folk Singing of the South Ural State Tchaikovsky Institute of Arts.

Keywords: folklore; wedding ceremony; Orenburg Cossacks; structure of the ceremony; ethnographic materials.

Традиционный свадебно-обрядовый комплекс всегда играл важную роль в жизни человека. Не исключением является и оренбургское казачество, в традиционной культуре которого он активно бытовал ещё до середины 50-х годов XX века. Традиция оренбургских казаков является традицией вторичного заселения, в ней прослеживаются черты, характерные для различных регионов России.

Лучше всего культура и традиции народов прослеживаются в обрядовых комплексах. По определению О.Н. Андреевой «Обрядовый комплекс – это совокупность обрядовых действий» [1].

Свадебный обряд как наиболее развитый и развернутый комплекс наиболее полно отражает «информацию о процессах, происходящих на той или иной территории, отражая особенности жизненного уклада, религиозных воззрений, социального устройства, межэтнических контактов и т. д. Кроме того, анализ свадебного обряда дает возможность выявить характерные черты, присущие традиции оренбургских казаков.

Реконструированный свадебный обряд складывался в основном из типичных для великорусского действа моментов: Предсвадебный период; Утро свадебного дня; Второй свадебный день; Блинный день; Послесвадебный период.

Свадьбы в основном справлялись осенью и зимой. Свататься чаще всего приходили крестная или крестный, садились под матку – поперечную перекладину на потолке, после чего начинали разговор. Девушки и парни чаще всего вступали в брак по обоюдному согласию, но все же последнее слово оставалось за родителями [4]. Если родители и невеста были согласны, то все они перемещались в дом жениха, где в этот же день проходила «запойка».

На следующий день родня невесты отправлялась в дом жениха «лавки мерить» т. е. замерять шторы, лавки, чтобы готовить приданое. После того как невесту просватают и вплоть до свадебного дня, обычно в течение месяца шла подготовка приданого. Приданое помогали шить подружки невесты. Во время вечеров пели песни, частушки и плясали.

В последний день перед свадьбой к жениху идут «за мылом». Также в день перед свадьбой молодые устраивали вечер. Параллельно вечеру собираются родственники и намечают план проведения свадьбы, выбирают дружку, полдружку, свах, и то, по каким дворам пойдут молодые после «гарного» в доме жениха.

Утро свадебного дня начинается с того, что мать будит невесту с причитанием. После приходят подружки невесты и начинают ее собирать, заплетать косу, «украшать красу».

Свадебный поезд приезжает в дом невесты не сразу, сначала приезжает «разведка» – узнать, готова ли невеста, второй раз приезжают – выкупают рубашку, затем приезжают в третий раз – за приданым.

После того как невесту выкупили, родители невесты благословляют молодых с помощью иконы, жених и невеста стоят перед ними на коленях на постеленном полотенце. Родители говорят напутствие: «*Живите, людей не дивите, отца с матерью почитайте и нас не забывайте*». После благословения невеста и жених вместе с поездом отправляются венчаться.

На второй день родню собирают за утранным столом в доме жениха «на похмелье». Потом ряженые идут «со зварцем» в дом невесты, молодые идут впереди с флагом, остальные позади и веселятся.

Приходят в дом невесты «на блины», теща подает зятю блины на тарелке, сверху накрытой еще одной тарелкой, одна тарелка целая другая треснутая. После блинов начинают ходить по гостям.

На третий день свадьбу «*тушат*», доедают все, что осталось с прошлых дней.

При общем анализе свадебно-обрядового комплекса оренбургских казаков прослеживаются черты как традиционной северорусской, так и южнорусской свадьбы, что указывает на смешанный характер данного обряда, что в свою очередь указывает на то, что данный тип свадьбы можно отнести к песенной традиции Поволжья.

На сходство с северорусской традицией в свадьбе указывает наличие плачей невесты и матери невесты, лиризм и приближенность к причету песен в доме невесты, хождение «за мылом», общий драматический характер до венечной части обряда.

Сходство с южнорусской свадьбой выражается доминированием обрядовых сцен территориального перехода невесты. К ним относятся: обряды сватовства, приезд свадебного поезда, привоз приданого, пир в доме жениха, встреча с утра «на похмелье». Параллельное развитие действия в двух локусах: в доме жениха и в доме невесты. Комплекс обменных действий и купли-продажи.

Ярким же признаком того, что свадебный обряд относится к песенной традиции Поволжья, является общая опора на лирические песни всего музыкального материала, сопровождающего процесс, степенность и неспешность величальных и корильных песен, наличие только сольной формы причитания, политекстовые напевы, а также опора в текстах преимущественно на тонический тип стихосложения [5, с. 163–165].

Литература:

1. Андреева, О.Н. Обрядовый комплекс как текст в аспекте семиотического анализа (на примерах Тамбовской области) / О.Н. Андреева. – Текст : электронный // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2013. – № 1. – С. 5–8. – URL: <https://rucont.ru/efd/507676> (дата обращения: 27.11.2023).

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

3. Крылов, К.А. Акциональный компонент в свадебном обряде оренбургских казаков Челябинской области : специальность 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» : диссертация на соискание ученой степени магистра / Крылов Кирилл Анатольевич ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2020. – 108 с. – Текст : непосредственный.

4. Роговская, А.В. Свадебный обряд оренбургских казаков Новолинейного района на примере посёлка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области в рассказах носителей традиции. Современное состояние / А.В. Роговская, М.Д. Казанский. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 1 (30). – С. 78–87.

5. Хохлачева, М.В. Свадебная музыкально-этнографическая традиция северных районов саратовского Поволжья : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хохлачева Мария Вячеславовна ; Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2014. – 191 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Andreeva, O.N. Obryadovyy kompleks kak tekst v aspekte semioticheskogo analiza (na primerakh Tambovskoy oblasti) / O.N. Andreeva. – Tekst : elektronnyy // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. – 2013. – № 1. – S. 5–8. – URL: <https://rucont.ru/efd/507676> (data obrashcheniya: 27.11.2023).

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

3. Krylov, K.A. Aktsional'nyy komponent v svadebnom obryade orenburgskikh kazakov Chelyabinskoy oblasti : spetsial'nost' 53.04.06 «Muzykoznanie i muzykal'no-prikladnoe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni magistra / Krylov Kirill Anatol'evich ; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – Sankt-Peterburg, 2020. – 108 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Rogovskaya, A.V. Svadebnyy obryad orenburgskikh kazakov Novolineynogo rayona na primere poselka Arsinskiy Nagaybaskogo rayona Chelyabinskoy oblasti v rasskazakh nositeley traditsii. Sovremennoe sostoyanie / A.V. Rogovskaya, M.D. Kazanskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvovoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2021. – № 1 (30). – S. 78–87.

5. Khokhlacheva, M.V. Svadebnaya muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya severnykh rayonov saratovskogo Povolzh'ya : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Khokhlacheva Mariya Vyacheslavovna ; Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova. – Saratov, 2014. – 191 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Яцкая Дарья Дмитриевна,
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный университет науки и технологий им. М.Ф. Решетнева»,
обучающийся по специальности 45.03.02 Лингвистика
E-mail: daryayatskaya@gmail.com
Россия, г. Красноярск
Научный руководитель:

Дрыгина Инна Валерьевна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный университет науки и технологий им. М.Ф. Решетнева»,
доцент кафедры лингвистики, теории и практики перевода
E-mail: innadrygina@mail.ru
Россия, г. Красноярск

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ИНСТРУМЕНТ МАНИПУЛИРОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. ГЕЙМАНА И Т. ПРАТЧЕТТА «БЛАГИЕ ЗНАМЕНАНИЯ»

Аннотация. В статье анализируются различные виды манипуляций в художественном тексте на примере небольшой части произведения Н. Геймана и Т. Пратчетта «Благие Знамения». Рассматриваются способы их проявлений, а также показывается, как манипуляции могут оказывать влияние на сознание, как читателя, так и книжных героев.

Ключевые слова: художественный текст; языковое манипулирование.

Darya Yatskaya,
M.F. Reshetnev Siberian State University of Science and Technology,
Student of the Specialty 45.03.02 Linguistics
E-mail: daryayatskaya@gmail.com
Russia, Krasnoyarsk
Scientific supervisor:

Inna Drygina,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
M.F. Reshetnev Siberian State University of Science and Technology,
Associate Professor of the Department of Linguistics, Theory and Practice of Translation
E-mail: innadrygina@mail.ru
Russia, Krasnoyarsk

LITERARY TEXT AS AN INSTRUMENT OF MANIPULATION: THE NOVEL OF N. GAIMAN AND T. PRATCHETT'S «GOOD OMENS»

Annotation. In this article, we analyze different types of manipulations in the literary text on the example of a small part of the novel by N. Gaiman and T. Pratchett «Good Omens». The ways of their manifestations are considered, and it is shown how manipulations can influence the consciousness of both the reader and the book's characters.

Keywords: literary text; linguistic manipulation.

С древних времен для того, чтобы убедить как одного человека, так и группу людей, использовался язык. Он служил главным рычагом, посредством которого оказывалось влияние и достигался контроль над людьми. С помощью языка создавались и создаются целые идеологии. Ораторы прибегают к использованию различных видов языкового манипулирования и выстраивают лингвистические стратегии воздействия на людей, что позволяет им расширить возможности убеждения публики. Так те, кто постигает искусство манипулирования, может использовать в своих интересах страхи и предубеждения аудитории, а также влиять на взгляды объекта воздействия и выдавать ложные высказывания за истину. Слушатели же под влиянием такого манипулятора соглашаются и принимают точку зрения говорящего.

С.В. Зуев дает такое определение понятию манипулирования: «Языковое манипулирование – вид речевого воздействия, используемый для скрытого внедрения в психику адресата целей, желаний, намерений, отношений или установок, не совпадающих с теми, которые имеются у адресата в данный момент. В основе речевого манипулирования лежат такие психологические и психолингвистические механизмы, которые вынуждают адресата некритично воспринимать речевое сообщение, способствуют возникновению в его сознании определенных иллюзий и заблуждений, провоцируют его на совершение выгодных для манипулятора поступков» [1, с. 19].

Исходя из вышесказанного, можно заявить, что манипулирование происходит во всех сферах жизнедеятельности общества. Невозможно представить современную журналистику, рекламу, торговлю, психологию, медицину, педагогику, искусство без использования манипуляций в своей деятельности. Все они используют это достаточно универсальное явление.

По мнению доктора философских наук А.Г. Гурочкиной, главные задачи манипулирования – быть социальным регулятором, управлять, контролировать, определять жизнь личности при помощи различных средств:

политических, экономических, социальных, языковых и прочих. А.Г. Гурочкиной была предложена следующая классификация, раскрывающая природу манипулирования: 1) манипулирование потребностями субъекта (использование желаний партнера); 2) манипулирование чувствами субъекта (использование эмоций партнера); 3) манипулирование «духовное» (формирование определенных идеалов у партнера); 4) манипулирование интеллектуальное (навязывание определенного мнения); 5) манипулирование символическое (формирование устойчивой реакции на определенные символы) [2, с. 137].

Далее стоит рассмотреть классификацию Л.В. Рацибурской и Н.Е. Петровой, которые выделяют следующие основные способы языкового манипулирования:

- 1) широкое использование оценочной лексики;
- 2) искажение верного смысла слов и утверждений;
- 3) замаскированное выражение смысла;
- 4) однобокая интерпретация фактов;
- 5) предвзятые категорические формулировки [3, с. 28].

Далее на примере небольшой части произведения Н. Геймана и Т. Пратчетта «Благие Знамения» на английском языке и его перевода на русский язык проанализируем отражение каждой из предложенных классификаций в данном отрывке произведении [4, с. 82–85; 5, с. 75–78].

Прежде всего, стоит отметить, что перед главными героями стоит задача при помощи разных видов манипуляций сделать так, чтобы молодой Антихрист был «нейтральным» в своих решениях, т.е. не придерживался ни стороны Ада, ни стороны Рая.

Заметим, что манипулируют не только герои произведения, но и сами авторы, используя остаточные знания нашего сознания. Для этого они прибегают к говорящим именам, например: «Меня зовут нянюшка Аштарот». [4, с. 82]. В древнесемитской мифологии Аштарот (Астарт) является богиней любви и плодородия. В то время как Астарт – один из князей ада в европейской демонологии. Стоит также заметить, что в одноименном фильме «Знамение» также есть сатанинская няня. Это не единственное обращение авторов к этому фильму. Далее нянюшка в обличье демона упомянет трехколесный велосипед: «Какое очаровательное дитя», – сказала она. – Скоро ему понадобится трехколесный велосипедик» [там же, с. 83]. В фильме же главный герой с помощью этого велосипеда столкнул приемную мать со второго этажа. Обращаясь к классификации А.Г. Гурочкиной, мы видим, что авторы прибегают к формированию у читателя сатанинских идеалов, манипулируя сознанием через имена и предметы, кроме этого, еще и через строки известных песен. Так, создатели произведения переделали на сатанинский лад старинную английскую песню и стихи, что по классификации Л.В. Рацибурской и Н.Е. Петровой, является манипуляцией через искажение слов и фактов, через однобокую интерпретацию фактов.

Возвращаясь к героям, рассмотрим, к каким видам манипуляций они обращаются. Так, в лице садовника и нянюшки, первый говорит юному Антихристу о том, что мальчик должен на своем пути, встречаясь с любимыми живыми существами, относиться к ним с уважением. Герой использует архаичную лексику с сильной стилистической окраской, показывая мальчику на слизняка. Слизняк является также говорящим именем. Под ним подразумевается Святой Франциск Ассизский, который проповедовал птицам и называл все сущее в мире своими братьями и сестрами. Мальчик же, в свою очередь, обращается к другому авторитету – нянюшке. Она же настроила Антихриста так, что все твари просто прах под его ногами. И ангел, и демон в схожих ситуациях говорят маленькому герою слушаться только одного из них.

В данной ситуации происходит манипулирование чувствами объекта, а также интеллектуальное манипулирование – за счет того, что садовник и нянюшка намного старше мальчика. Мы видим широкое использование оценочной лексики, замаскированное выражение смысла через гусеницу, а также предвзятые и категоричные формулировки – слушаться только одного из героев.

Далее, став уже учителями мальчика, ангел и демон снова возвращаются к своим способам манипулирования. Так, Мистер Гаррисон (демон) рассказывал ему о царе гуннов Аттиле, о Владе Дракуле и Темной Сути Человеческой Души. Демьен был Аттилой в своем прошлом воплощении. Всячески избегая упоминаний о том, что Аттила слушался свою матушку, а Влад Дракула неустанно молился каждый божий день, демон пытался обучить Антихриста искусству демагогии, репетируя с ним политические речи, способные покорить сердца и умы миллионов.

Мистер Кортесе (ангел) рассказывал ему о Флоренс Найтингейл, опуская связанные с сифилисом подробности, об Аврааме Линкольне и приобщал к искусству. Он говорил о свободе воли, самопожертвовании, а также о том, что «С Людьми Следует Поступать Так, Как Ты Хотел Бы, Чтобы Они Поступали С Тобой» [4, с. 85].

Оба героя снова используют интеллектуальное манипулирование, а также эмоциональное и духовное, при этом искажают верный смысл слов и убеждений в своих целях, однобоко интерпретируют факты, легко маскируют настоящий смысл выражений и цель, с которой они их используют.

Художественный текст является прекрасным примером манипулирования как читателем, так и самими героями в тексте. С помощью грамотно подобранных слов и правильно выстроенных предложений, авторы овладевают нашим сознанием и направляют в нужном им направлении.

Проанализировав предложенный нами отрывок, мы пришли к выводу, что даже в такой небольшой части текста авторы обращаются к различным видам манипуляций, совершенно разным в своем исполнении. Таким образом, художественный текст является средством воздействия на людей и инструментом манипулирования их точкой зрения. Читатели под влиянием использованных средств манипулирования чаще соглашаются и принимают точку зрения авторов произведений.

Литература:

1. Зуева, С.В. Эффективность речевого взаимодействия : курс лекций / С.В. Зуева. – Ульяновск : УВАУ ГА, 2008. – 68 с. – Текст : непосредственный.
2. Гурочкина, А.Г. Манипулирование в лингвистике / А.Г. Гурочкина. – Текст : непосредственный // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2003. – № 5. – С. 136–141.
3. Петрова, Н.Е. Язык современных СМИ: средства речевой агрессии : учебное пособие / Н.Е. Петрова, Л.В. Рацибурская. – Москва : Флинта, 2011. – 160 с. – ISBN 978-5-9765-0347-2. – Текст : непосредственный.
4. Пратчетт, Т. Благие знамена / Т. Пратчетт, Н. Гейман ; перевод с английского М. Юркан. – Москва : Эксмо, 2022. – 512 с. – Текст : непосредственный.
5. Gaiman, N. Good Omens / N. Gaiman, T. Pratchett. – Manhattan : Random House, 2019. – 410 p. – Text : direct.

References:

1. Zueva, S.V. Effektivnost' rechevogo vzaimodeystviya : kurs lektсий / S.V. Zueva. – Ul'yanovsk : UVAU GA, 2008. – 68 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Gurochkina, A.G. Manipulirovanie v lingvistike / A.G. Gurochkina. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. – 2003. – № 5. – S. 136–141.
3. Petrova, N.E. Yazyk sovremennykh SMI: sredstva rechevoy agressii : uchebnoe posobie / N.E. Petrova, L.V. Ratsiburskaya. – Moskva : Flinta, 2011. – 160 s. – ISBN 978-5-9765-0347-2. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Pratchett, T. Blagie znameniya / T. Pratchett, N. Geyman ; perevod s angliyskogo M. Yurkan. – Moskva : Eksmo, 2022. – 512 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Gaiman, N. Good Omens / N. Gaiman, T. Pratchett. – Manhattan : Random House, 2019. – 410 p. – Text : direct.

РАЗДЕЛ 4

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Кондратенко Анна Павловна,

кандидат педагогических наук, доцент;
ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет»,
декан факультета музыкально-художественного
образования имени Джульетты Якубович
E-mail: annakondratenko@rambler.ru
Россия, Луганская Народная Республика, г. Луганск

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ К НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье раскрыта роль проектной деятельности в формировании ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству и выявлены некоторые особенности воспитания духовности личности средствами народного искусства.

Ключевые слова: эстетические ценности; ценностное отношение; будущие педагоги дополнительного образования; народное искусство; проектная деятельность.

Anna Kondratenko,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Lugansk State Pedagogical University,
Dean of the Faculty of Music and Art Education named after Juliet Yakubovich
E-mail: annakondratenko@rambler.ru
Russia, Luhansk People's Republic, Lugansk

FORMATION OF THE VALUE ATTITUDE OF FUTURE TEACHERS OF ADDITIONAL EDUCATION TO FOLK ART IN THE PROCESS OF PROJECT ACTIVITY

Annotation. The article reveals the role of project activity in the formation of the value attitude of future teachers of additional education to folk art and identifies some features of the education of spirituality by means of folk art.

Keywords: aesthetic values; value attitude; future teachers of additional education; folk art; project activity.

Современное образование России, по мнению ученых, – это образование, в центре которого человек, самоценность его неповторимого духовного мира, укрепление традиционных духовно-нравственных ценностей, развитие патриотизма и гражданственности [2]. Стратегической целью современного образования является инновационная личность, духовно богатая, патриотически и морально закаленная, творчески направленная. Именно поэтому в сегодняшних сложных социокультурных условиях государство поддерживает проекты, направленные на сохранение и укрепление традиционных духовно-нравственных ценностей. Президент Российской Федерации В.В. Путин своим указом утвердил основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [4].

Современная педагогическая парадигма рассматривает задачи образования личности в аспекте расширения ее творческих возможностей, раскрытия внутреннего потенциала, создания условий выбора в проблемных ситуациях, усовершенствования восприятия, в том числе восприятия произведений народного искусства. Отношения между молодым человеком и образованием становится диалогом с новым содержательным наполнением. По нашему мнению, обновление содержания образования на основе сохранения и укрепления традиционных духовно-нравственных ценностей требует определенной эстетизации учебно-воспитательного процесса, воспитания человека, характеризующегося высокой духовно-эстетической культурой, самостоятельным творческим мышлением, способным к жизнетворчеству на основе художественно-эстетических знаний и готовым к постоянному их использованию в целях самореализации.

Использование в воспитательной практике современного студенчества богатого потенциала народного искусства органически связано с самореализацией личности, интериоризацией традиционных духовно-нравственных ценностей. Определенное значение в этом процессе имеют представления о том, как будущие педагоги формируют систему ценностей, поскольку современный этап развития образования в России связан с девестернизацией, переоценкой духовно-нравственных ценностей. Подлинное искусство выступает средством передачи накопленного человечеством знаний, эталонов, принципов, обеспечивающих высокий уровень межличностных и общественных отношений. Через произведения народного искусства происходит формирование ценностного отношения к миру, развитие общей культуры личности, ее духовного потенциала.

В контексте проблем формирования духовного мира, эстетически ценностной сферы личности средствами народного искусства значительный интерес представляют труды Е.М. Торшиловой, Е.В. Бояковой, Н.Н. Фоминой, Л.Г. Савенковой, А.В. Фоменко, Е.Ф. Командышко, О.В. Стукаловой, О.Д. Никитина, А.В. Криницыной и др. Проблемы художественного проектирования, технологии проектного творчества рассматривали в своих

исследованиях Т.О. Бердник, В.Л. Глазычев, К. Кантор, Г.Б. Минервин, В.Ф. Сидоренко, В.Б. Устин, С.О. Хан-Магомедов, Д.А. Хворостов.

Вместе с тем, в практике художественно-эстетического образования современных педагогов выявляются противоречия между значительным воспитательным потенциалом народного искусства и объективными трудностями его использования для формирования ценностной сферы личности. Отметим, что коммерциализация искусства привела к распространению примитивных образцов массовой культуры в молодежной среде через средства массовой информации и Интернет. Вместо глубоких духовных переживаний, происходящих в душе человека при восприятии высокохудожественных произведений народного искусства, молодежи предлагаются разновидности образцов массовой культуры. Незрелость эмоционально-чувственной сферы, низкий уровень эстетической культуры будущих педагогов не способствует формированию ценностного отношения к народному искусству и обуславливает необходимость поиска более эффективных форм и методов использования эстетико-воспитательного потенциала народного искусства.

Актуальность этой проблемы обусловили выбор темы публикации, цели которой: раскрыть роль проектной деятельности в формировании ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству и выявить некоторые особенности воспитания духовности личности средствами народного искусства.

Анализ научной литературы показывает, что современные ученые характеризуют проектную деятельность как деятельность, отвечающую вызовам современного информационного общества (В.П. Беспалько, В.В. Гузеев, В.Г. Гульчевская, О.Б. Епишева, Т.А. Ильина, М.А. Кларин, Г.К. Селевко, В.Т. Фоменко и др.).

Подчеркнем, что главное отличие проектной деятельности от других видов деятельности – в создании проекта, который и является ее результатом. Под проектом понимают ограниченный во времени процесс создания уникальных продуктов и услуг, получения принципиально новых результатов [5, с. 8]. Проект не является знанием, претендующим на объективность, но он, по мнению ученых, предполагает субъективность и альтернативность вариантов решения [3, с. 48].

Проектные технологии реализуются в соответствии с принципами проблемности, целостности, взаимосвязи теории и практики, использования форм индивидуальной и коллективной работы, субъект-субъектных взаимоотношений педагога и обучающихся, алгоритмичности, результативности, срочности, презентативности, рефлексивности.

На наш взгляд, благодаря использованию проектной деятельности в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов дополнительного образования, усваиваются не только предметно-методические знания и умения, но и приобретаются такие необходимые компетенции, как способность к осуществлению поиска, критического анализа и синтеза информации, способность к взаимодействию с участниками образовательного процесса, способность к организации сотрудничества обучающихся и др.

Для нас важным является то, что художественно-эстетическое развитие личности создает дополнительные возможности для реализации ее творческого потенциала. Оно предполагает образное восприятие мира, «правополушарный» тип мышления, способность к эмоциональной отзывчивости на явления народного искусства и действительности, возможность воспринимать и оценивать художественное произведение в единстве его содержания и формы, способность выражать свое видение мира, свои мысли, чувства на невербальном языке искусства (Б.Т. Лихачев, Б.П. Юсов, Н.Л. Стариченко и др.).

Мы подчеркиваем приоритетную роль проектной деятельности в формировании ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству. Отметим, что специфика эстетических ценностей состоит в том, что в отличие от всех других категорий, они наиболее тесно связаны с эстетической и проектной деятельностью субъекта, управляют этим процессом как осознанным действием.

Подчеркнем, что эстетические ценности пронизывают всю структуру психики личности – от эстетических потребностей до идеалов, включая художественно-эстетическую деятельность. В самом общем виде это можно представить так: эстетическая потребность – эстетический интерес – эстетическая установка – эстетическая ценность. Эстетические потребности составляют фундамент, на котором формируются эстетические интересы личности. Эстетические потребности и интересы обуславливают целевую деятельность сознания, преобразуются в систему эстетических мотиваций, закрепляются в эстетических установках и ценностных ориентациях личности, активизируют ее творческую деятельность.

Отметим, что эстетические ценности органически связаны с другими духовными ценностями: общественно-политическими, познавательными, нравственными. Существует единство между самими критериями всех этих ценностей, гуманистических в своей основе. На основе общности эстетической ценности с другими духовно-практическими ценностями образуются синтетические ценности: эстетико-нравственные, эстетико-социальные, эстетико-познавательные. Это происходит тогда, когда гуманность, целесообразность, воля, творческое самоутверждение и самореализация человека, лежащие в основе подлинной ценности, находят свое выражение и воплощение в конкретно-чувственной форме. Тогда человеческий поступок будет не только высоконравственным, но и прекрасным.

Эстетическое отношение человека к миру является одним из важнейших видов ценностного отношения. Ведь восприятие и переживание прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, трагического и комического представляют собой не простое познание, но непременно и оценку определенных свойств действительности и искусства. Эта оценка – единственно возможный способ освоения объекта эстетического отношения, имеющий ценностное значение. Поэтому сформировать эстетическое отношение означает организовать

наиболее всеобъемлющее, эстетически ориентированное ценностное восприятие, которое помогает освоению действительности и способно противостоять распространению всех видов эстетически неполноценной культуры, агрессии ложных, антигуманных ценностей.

Особенность воспитания духовности личности будущего педагога дополнительного образования средствами народного искусства состоит в том, что педагогическое влияние может быть эффективным только при условии ориентированности на личностную творческую активность самого студента. Эстетическое воспитание должно происходить на практически действующей основе путем постоянного воспроизводства эстетических переживаний, формирования у студентов фиксированной установки на восприятие эстетически выразительных форм искусства и явлений природы.

На наш взгляд, формирование ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования должно основываться на глубоком знании духовной культуры, наследовании достояний народного искусства. Это будет зависеть от степени развития познавательной активности обучающихся, что будет стимулировать понимание ими своего места в жизни, стремление к самоопределению, самореализации. Очень важно, чтобы эстетические ценности будущих педагогов были согласованы, скоординированы, сопоставлены с традиционными духовно-нравственными ценностями современного российского общества.

Во все времена цель эстетического воспитания – разбудить и развить в человеке чувство прекрасного, научить эмоционально ориентироваться в явлениях действительности, а главное – развить горячую и деятельную любовь к жизни – реализовывалась через способность человека эстетически воспринимать природу.

В отечественном народном искусстве накоплен богатый опыт формирования ценностной сферы личности с использованием значительного потенциала родной природы. Игнорировать его в условиях духовного кризиса современности просто преступно. Отечественные мыслители и художники единодушны в признании огромной целебной роли прекрасного. Родная природа не только формирует эмоциональное равновесие, придает желанное спокойствие, умиротворение, но и определенным образом влияет на жизнь и поведение человека, обогащает духовно.

Знание традиций народного искусства необходимо будущему педагогу. Оно играет неопределимую роль в формировании и профессиональном становлении личности. Наше прошлое – это фундамент стабильной, полнокровной жизни в настоящем и залог плодотворного развития российского народа в будущем. В эстетической самобытности отечественной духовной культуры раскрывается многообразие культурного опыта каждого региона нашей великой Родины.

Среди приоритетов формирования ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству важным, на наш взгляд, является создание среды для активной жизнедеятельности, направленной на творческое саморазвитие и самореализацию личности, прежде всего, в процессе проектной деятельности. По нашему мнению, именно в этих условиях создается гуманистически ориентированная среда, которая способствует переходу студента в активный субъект воспитания, направляет участников воспитательного процесса на повышение уровня эстетической культуры, позволяет определить и использовать собственный творческо-эстетический потенциал.

Мы считаем, что духовно-эстетический опыт студенческой молодежи может формироваться только через опосредование и соотнесение с личностным чувственным опытом, а художественный опыт – только через опосредование эстетическим опытом и проектной деятельностью личности. Искусство – концентрированное выражение человеческого жизненного и эстетического опыта. Личный культурный опыт – неотъемлемое богатство внутренней духовной жизни человека. Без усвоения искусства не вырастет поколение культурных людей, необходимых во всех областях деятельности современного общества. Это означает, что общение с искусством, накопление эстетических представлений и переживаний развивает разные стороны личности, ее культуру, порождает механизмы эстетического, художественного, творческого видения мира, формирует духовность личности.

Направленность проектной деятельности на эмоционально-чувственную сторону процесса познания личности, постижение мира посредством эстетического переживания способствует формированию ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству. В нашем исследовании мы учитываем то, что в художественно-проектной деятельности может использоваться совокупность методов активного обучения, таких, как исследовательские и поисковые методы, дискуссии, эвристические беседы, ролевые игры, составление портфолио, рефлексивные методы и т. п.

Так, для формирования навыков ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству предлагаем использовать психотехнику чувственно-умственной медитации, позволяющую студентам углублять представления об эстетических явлениях путем созерцания и размышления над их особенностями и проявлениями [1, с. 36]. Использование этой психотехники обогащает личность студента и формирует духовную ориентацию на непосредственное восприятие и творческое самовыражение. Используя навыки духовно-эстетического представления и фантазирования, можно иллюстрировать зрительными образами музыкальные произведения, озвучивать разными мелодиями художественные картины, иллюстрировать и творчески видоизменять воспринимаемые мелодии и образы, придавать произведению свое видение. Обучение студентов проектной технике активного восприятия художественного или музыкального произведения формирует навыки сотворчества, помогает раскрыть свои творческие представления, закладывая основу эстетического вкуса, развивает художественное мировосприятие.

Одно из важных мест в духовно-эстетическом развитии студенческой молодежи средствами народного искусства занимает проектная деятельность, направленная на преобразование окружающего мира, в частности, внешнего и внутреннего интерьера, мест проведения досуга и т. д. При выполнении таких проектных заданий у студентов развивается умение художественно-творчески подходить ко всем процессам жизни, оценивать сделанное с точки зрения духовно-эстетических идеалов, взаимосвязи содержания и формы.

На наш взгляд, важную роль в духовно-творческом развитии студентов – будущих педагогов дополнительного образования – играет театральная проектная деятельность. Привлекая молодежь к играм-драматизациям, литературно-драматическим проектам, массовым театрализованным действиям, педагоги способствуют развитию воображения, внимания, скорости реакций, творческого мышления. Студенческая театральная самодеятельность – действенное средство проявления общественной активности и утверждения личности в коллективе. Она включает личность в процесс интенсивной творческой деятельности, формирует ораторские навыки, учит свободно выражению собственных мыслей и переживаемых чувств.

По нашему мнению, среди ценностей, формирующихся в процессе проектной деятельности будущих педагогов дополнительного образования, следует выделить:

– самоценность жизни как парадокса глобального масштаба;

– ценность окружающей природы как чуда, источника вдохновения человека;

– традиционные духовно-нравственные ценности – традиционное бережное отношение нашего народа к жизни, достоинству, правам и свободам человека; патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу; высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд; приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость; коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение; историческая память и преемственность поколений, а также единство народов России.

Таким образом, без целенаправленной, глубоко продуманной системы формирования ценностного отношения будущих педагогов дополнительного образования к народному искусству в процессе проектной деятельности невозможно воспитать духовно развитую личность с творческим отношением к жизни как наивысшей ценности. Практика работы по художественно-эстетическому воспитанию студентов доказывает, что использование проектной деятельности положительно влияет на развитие духовной культуры, развивает эстетические вкусы, повышает самооценку личности, способствует общению в коллективе. В то же время, в молодежной среде создается атмосфера творчества, поиск новых ярких форм выявления талантов и способностей студентов.

Литература:

1. Капустина, В.А. Современные психотехники : учебное пособие / В.А. Капустина, Н.С. Зубарева, Е.С. Быкова. – Новосибирск : Издательство НГТУ, 2019. – 66 с. – Текст : непосредственный.

2. Новые законы и тенденции российского образования в 2024 году. – Текст электронный // Спутник современного образования MYALMA.RU : [сайт]. – Москва. – 2023. – 22 декабря. – URL: <https://myalma.ru/blog/novye-zakony-v-2024/?ysclid=lu5o8r7beh306334286> (дата обращения: 24.03.2024).

3. Сидоренко, В.Ф. Идея проектной культуры / В.Ф. Сидоренко. – Текст : непосредственный // Проблемы дизайна : сборник статей НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Национальная академия дизайна / сост.: В.Л. Глазычев и др. – Москва : Архитектура-С, 2011. – С. 41–53.

4. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей : Указ президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809. – Текст : электронный // Официальный интернет-портал правовой информации PRAVO.GOV.RU : [сайт]. – Москва. – 2022. – 9 ноября. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202211090019?ysclid=lrpuuqz55z64444596> (дата обращения: 24.03.2024).

5. Урмина, И.А. Управление социальными проектами в молодежной среде / И.А. Урмина. – Москва : Издательство РГСУ, 2011. – 140 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kapustina, V.A. Sovremennye psikhotehniki : uchebnoe posobie / V.A. Kapustina, N.S. Zubareva, E.S. Bykova. – Novosibirsk : Izdatel'stvo NGTU, 2019. – 66 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Novye zakony i tendentsii rossiyskogo obrazovaniya v 2024 godu. – Tekst elektronnyy // Sputnik sovremennogo obrazovaniya MYALMA.RU : [sayt]. – Moskva. – 2023. – 22 dekabrya. – URL: <https://myalma.ru/blog/novye-zakony-v-2024/?ysclid=lu5o8r7beh306334286> (data obrashcheniya: 24.03.2024).

3. Sidorenko, V.F. Ideya proektnoy kul'tury / V.F. Sidorenko. – Tekst : neposredstvennyy // Problemy dizayna : sbornik statey NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiyskoy akademii khudozhestv, Natsional'naya akademiya dizayna / sost.: V.L. Glazychev i dr. – Moskva : Arkhitektura-S, 2011. – S. 41–53.

4. Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey : Ukaz prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 g. № 809. – Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy internet-portal pravovoy informatsii PRAVO.GOV.RU : [sayt]. – Moskva. – 2022. – 9 noyabrya. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202211090019?ysclid=lrpuuqz55z64444596> (data obrashcheniya: 24.03.2024).

5. Urmina, I.A. Upravlenie sotsial'nymi proektami v molodezhnoy srede / I.A. Urmina. – Moskva : Izdatel'stvo RGSU, 2011. – 140 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Кузьмина Татьяна Александровна,
ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина», магистрант
E-mail: tatyana.kuzmina.8181@mail.ru
Россия, г. Сыктывкар

Сибиркина Елена Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»,
доцент кафедры дошкольного образования
E-mail: sibirkinaen@mail.ru
Россия, г. Сыктывкар

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПЕДАГОГОВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОДУКТИВНЫХ ВИДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. Содержание статьи посвящено анализу различных трактовок понятия «методическая компетентность», рассматриваются подходы исследователей к определению содержания методической компетентности современного педагога. Обосновывается необходимость формирования методической компетентности воспитателя дошкольной образовательной организации в области реализации художественно-эстетического развития дошкольников. Приведены данные диагностического этапа исследования и представлен опыт реализации программы повышения методической компетентности педагогов в организации продуктивных видов деятельности детей.

Ключевые слова: компетенция; компетентность; методическая компетентность педагога; продуктивные виды деятельности; художественно-эстетическое развитие.

Tatyana Kuzmina,
Syktyvkar State University named after Pitirim Sorokin,
Master's Student
E-mail: tatyana.kuzmina.8181@mail.ru
Russia, Syktyvkar

Elena Sibirkina,
PhD in Pedagogy, Associate Professor;
Syktyvkar State University named after Pitirim Sorokin,
Associate Professor of the Department of Preschool Education
E-mail: sibirkinaen@mail.ru
Russia, Syktyvkar

FEATURES OF THE METHODOLOGICAL COMPETENCE OF TEACHERS IN THE ORGANIZATION OF PRODUCTIVE ACTIVITIES OF PRESCHOOL CHILDREN

Annotation. The content of the article is devoted to the analysis of various interpretations of the concept of “methodological competence”, the approaches of researchers to determining the content of the methodological competence of a modern teacher are considered. The necessity of forming the methodological competence of the teacher of a preschool educational organization in the field of artistic and aesthetic development of preschoolers is substantiated. The data of the diagnostic stage of the study are presented and the experience of implementing a program to improve the methodological competence of teachers in organizing productive activities of children is presented.

Keywords: competence; competence; methodical competence of a teacher; productive activities; artistic and aesthetic development.

Тенденции развития современного общества предъявляют все более высокие требования к личности педагога, к его соответствию видам педагогической деятельности на всех ступенях образования.

Проблема методической компетентности педагогических работников остается предметом пристального внимания педагогической науки. На современном этапе компетентность педагогов всех уровней образования активно исследуется и результаты отражаются в научных трудах таких авторов, как: О.С. Анисимова, В.И. Андреева, Ю.К. Бабанского, О.Е. Лебедева, М.И. Рожкова, Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, В.А. Слостенин и др. [3; 5; 6].

И.Г. Третьяк, изучая вопросы профессиональной компетентности раскрывает понятие «компетентность» как обладание знаниями, опытом, образование в определенной области деятельности [8, с. 131].

А.В. Хуторской пишет, что «компетенция включает совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов, и необходимых для качественной продуктивной деятельности; компетентность – владение, обладание человеком соответствующей компетенцией, включающей его личностное отношение к ней и предмету деятельности» [10, с. 60].

В научном исследовании Т.Н. Гушиной указывается, что методическая компетентность – «интегральная, многоуровневая, профессионально значимая характеристика личности и деятельности педагогического работника, опосредующая результативный профессиональный опыт. Представлена как системное образование знаний, умений и навыков педагога в области методики и оптимальное сочетание методов профессиональной педагогической деятельности» [1, с. 6].

Понятие «методическая компетентность» у современных исследователей не нашло единой трактовки. Например, Н.В. Кузьмина раскрывает понятие как «владение педагогом различными методами обучения, знание дидактических методов, приемов и умений применять их в процессе обучения, знания психологических механизмов усвоения материалов» [3, с. 28].

Т.В. Сяпина рассматривает понятие «методическая компетентность», как многоуровневую, профессионально значимую характеристику личности педагога, выражающуюся в ценностном отношении к профессии [7, с. 8].

Т.С. Мамонтова считает, что методическая компетентность включает совокупность методических знаний и умений, личностных и профессиональных качеств, необходимых для выполнения учебно-методической деятельности [4, с. 11].

Т.А. Загривная трактует понятие как интегративную характеристику деловых, личностных и нравственных качеств педагога, отражающую комплексное применение методологических и методических знаний, опыта, побуждение к действиям и способностям к развитию творческого характера, самореализации [2, с. 7].

Таким образом, методическую компетентность можно рассматривать как:

- совокупность методических знаний, личностных и нравственных качеств педагога;
- способность на определенном уровне реализовать профессионально-должностные требования;
- профессиональное самообразование;
- систему умений и навыков, необходимых для эффективного осуществления профессиональной деятельности педагога;
- готовность к развитию творческой самореализации.

Таким образом, анализ исследований по данной теме раскрывает методическую компетентность воспитателя детского сада как комплекс личностных качеств педагога, профессионального опыта в области формирования педагогических знаний, умений и навыков, планирование и решение методических задач, через поиск новых методов их осуществления.

В настоящее время все более пристальное внимание в детских дошкольных организациях уделяется повышению уровня методической компетентности педагогов, т.к. это напрямую влияет на качество образования, всестороннее гармоничное развитие личности ребенка-дошкольника.

В связи с вступлением в силу новой ФОП ДО от воспитателей дошкольных организаций, реализующих содержание таких продуктивных видов детской деятельности, как рисование, лепка, аппликация, конструирование, раздел «Ознакомление с искусством» требует достаточно высокого уровня владения как теоретическими основами обучения, которые связаны с теорией искусства, так и самой методикой реализации программного содержания.

В Федеральном законе «Об образовании в РФ» отмечено, что «педагогический работник обязан применять формы, методы, обучения и воспитания, обеспечивающие высокое качество образования, систематически повышая свой профессиональный уровень» [9].

Требования, предъявляемые к воспитателю дошкольной организации, с целью достижения высокого уровня владения методической компетентностью в организации продуктивных видов деятельности детей подразумевает не только владение теоретическими знаниями и практическими умениями, но и высоким творческим потенциалом. Методическая деятельность педагога включает подготовку, организацию и анализ образовательно-воспитательного процесса. Для организации образовательно-воспитательного процесса с дошкольниками воспитателю необходимо отобрать научно-педагогическую, психологическую, познавательную литературу, преобразовать в учебный материал, адаптировать содержание до уровня восприятия дошкольников, спланировать и выбрать эффективные формы, методы и средства обучения.

Воспитатель должен обладать определенными знаниями в области истории изобразительного искусства, знать средства выразительности разных видов искусства, виды и жанры изобразительного искусства, уметь воплощать методические и творческие идеи в процессе проведения образовательной деятельности с использованием современных обучающих и игровых технологий. Все это направлено на создание детьми выразительного образа в продуктах детского творчества, проявление дошкольниками индивидуальности в рисунках, развитие творчества и инициативы в деятельности.

Следует констатировать факт, что недостаточный уровень профессионального мастерства воспитателей дошкольных образовательных организаций в планировании и реализации образовательного процесса по освоению детьми продуктивных видов деятельности, отвечающих требованию ФГОС ДО и ФОП ДОО, в значительной мере сказывается на качестве художественно-эстетического образования детей дошкольного возраста. Следовательно, вытекает необходимость разработки эффективных форм и методов, способствующих повышению методической компетентности воспитателей в области художественно-эстетического развития дошкольников.

Исследование уровня методической компетенции педагогов по организации продуктивной деятельности детей было организовано на базе МБДОУ «Детский сад № 60 компенсирующего вида» г. Сыктывкара, проводилось в 2023 году.

В эксперименте участвовало 19 воспитателей.

Цель исследования: выявить уровень методической компетентности педагогов в организации продуктивных видов деятельности детей дошкольного возраста.

Задачи исследования:

- 1) отобрать и модифицировать диагностические методики, направленные на выявление уровня методической компетентности педагогов в организации продуктивных видов деятельности детей дошкольного возраста;
- 2) выявить уровень методической компетентности педагогов в организации продуктивных видов деятельности детей дошкольного возраста;
- 3) изучить удовлетворенность воспитателей организацией методической работы по теме исследования;
- 4) проанализировать особенности организации и содержания образовательной деятельности по изобразительному искусству с детьми дошкольного возраста (анализ художественно-эстетической среды групп, анализ ООД по рисованию, лепке, аппликации).

Анализ полученных данных диагностического исследования выявил у 48% педагогов низкий уровень методической компетентности в организации продуктивных видов деятельности. Воспитатели этой группы слабо ориентируются и дифференцируют виды и жанры изобразительного искусства, из перечисленных жанров ограничиваются в практике работы с детьми только портретом, пейзажем, натюрмортом, а из видов используют чаще всего в образовательном процессе живопись, декоративно-прикладное искусство и скульптуру. Также педагоги владеют недостаточными теоретическими знаниями и практическими умениями в реализации содержания образовательной области «Художественно-эстетическое развитие», испытывают затруднения в планировании и организации образовательной деятельности, в подборе эффективных методов и приемов работы по ознакомлению детей с произведением изобразительного искусства.

Наблюдения за образовательной деятельностью воспитателей, показали, что педагоги имеют весьма поверхностные представления об основах изобразительного искусства, средствах выразительности, о передаче пространства в рисунке, с трудом разбираются в основных понятиях цветоведения, допускают методические ошибки, в частности в отборе художественных произведений, доступных восприятию детьми, в анализе живописной картины, в объяснении некоторых способов рисования и т. д.

На основе анализа полученных данных выявлена необходимость проведения экспериментального исследования, была разработана программа повышения методической компетентности педагогов в реализации продуктивных видов деятельности детей дошкольного возраста, которая позволит педагогам пополнить знания и грамотно решать задачи по организации полноценного структурированного образовательного процесса, отвечающего современным требованиям.

Цель программы: совершенствование системы повышения методической компетентности воспитателей в организации продуктивных видов деятельности детей дошкольного возраста.

Программа повышения методической компетентности педагогов рассчитана на реализацию в течение года и включает в себя три взаимосвязанных этапа.

Этапы реализации программы

1. Проектный этап. Разработка программы повышения методической компетентности, основанной на выявленных проблемных зонах, индивидуальных интересах, потребностях и запросах воспитателей в области подготовки к реализации художественно-эстетического развития детей дошкольного возраста.

2. Поисково-преобразовательный этап. Предполагает реализацию мероприятий по развитию методической компетентности воспитателей в организации продуктивных видов деятельности дошкольников с учетом разностороннего характера её содержания и разнообразием форм и методов работы.

3. Аналитический этап. На этом этапе осуществляется анализ реализации целей, задач и результатов программы повышения методической компетентности воспитателей в организации продуктивных видов деятельности. Анализируется уровень методической компетентности и при необходимости продолжается процесс реализации систематической работы по повышению методической компетентности воспитателей в организации продуктивных видов деятельности.

В программу повышения методической компетентности педагогов были включены мероприятия, направленные на теоретическую подготовку воспитателей, разработку плана самообразования, оказание методической помощи педагогам на основе индивидуального подхода, использование активных методов и различных форм методической работы, включение педагогов в творческий поиск, пополнение материально-технической базы.

Методическая работа носила системный характер и была направлена на ознакомление педагогов с программами и методиками по художественно-эстетическому воспитанию, совершенствовании развивающей образовательной среды групп. Работа с педагогическими кадрами осуществлялась с использованием нетрадиционных форм (деловая игра, мастер-класс, аукцион педагогических идей) и традиционных форм (консультации, конкурсы, неделя педагогического мастерства, педагогические недели).

Содержание методической работы было направлено на создание ситуации успеха каждого педагога, ориентировано на индивидуальное и личностное самоопределение, творческий потенциал, профессиональную мотивацию.

В результате была выявлена положительная динамика, уровень методической компетентности педагогов в организации продуктивных видов деятельности стал значительно выше, что свидетельствует об эффективности спланированной и организованной методической работы.

Литература:

1. Гущина, Т.Н. Формирование методической компетентности педагогических работников дополнительного образования детей в процессе повышения квалификации : специальность 13.00.08 «Теория и методика специального образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Гущина Татьяна Николаевна ; Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2001. – 21 с. – Текст : непосредственный.
2. Загривная, Т.А. Становление научно-методической компетентности педагогов в процессе профессиональной деятельности : специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Загривная Тамара Александровна ; Институт образования взрослых РАО. – Санкт-Петербург, 2006. – 23 с. – Текст : непосредственный.
3. Кузьмина, Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения / Н.В. Кузьмина. – Москва : АПН, 1990. – 117 с. – ISBN 5-06-002117-3. – Текст : непосредственный.
4. Мамонтова, Т.С. Формирование профессионально-методической компетентности будущего учителя математики в педвузе средствами курса «Теория и методика обучения математике» : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Мамонтова Татьяна Сергеевна ; Омский государственный педагогический университет. – Омск, 2009. – 23 с. – Текст : непосредственный.
5. Маркова, А.К. Психология профессионализма / А.К. Маркова – Москва : Международный гуманитарный фонд «Знание», 1996. – 308 с. – ISBN 5-87633-016-7. – Текст : непосредственный.
6. Сластенин, В.А. Педагогика : учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов. – Текст : непосредственный. – Москва : Академия, 2008. – 576 с. – ISBN 978-5-7695-4762-1.
7. Ясына, Т.В. Формирование методической компетентности будущего учителя : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Ясына Татьяна Васильевна ; Комсомольский-на-Амуре государственный педагогический университет. – Комсомольск-на-Амуре, 2005. – 21 с. – Текст : непосредственный.
8. Третьяк, И.Г. Профессионально-педагогическая компетентность педагога / И.Г. Третьяк. – Текст электронный // Самарский научный вестник. – 2014. – № 4. – С. 130–132. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalno-pedagogicheskaya-kompetentnost-pedagoga> (дата обращения: 05.03.2024).
9. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 25.12.2023) «Об образовании в Российской Федерации». – Текст : электронный // «КонсультантПлюс» – законодательство РФ: кодексы, законы, указы, постановления Правительства Российской Федерации, нормативные акты CONSULTANT.RU : [сайт]. – Москва. – 2024. – 1 января. – URL: https://www.consultant.ru/law/podborki/urovni_obschego_obrazovaniya/ (дата обращения: 05.03.2024).
10. Хуторской, А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования / А.В. Хуторской. – Текст : непосредственный // Народное образование. – 2003. – № 2. – С. 58–64.

References:

1. Gushchina, T.N. Formirovanie metodicheskoy kompetentnosti pedagogicheskikh rabotnikov dopolnitel'nogo obrazovaniya detey v protsesse povysheniya kvalifikatsii : spetsial'nost' 13.00.08 «Teoriya i metodika spetsial'nogo obrazovaniya» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Gushchina Tat'yana Nikolaevna ; Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. K.D. Ushinskogo. – Yaroslavl', 2001. – 21 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Zagrivnaya, T.A. Stanovlenie nauchno-metodicheskoy kompetentnosti pedagogov v protsesse professional'noy deyatel'nosti : spetsial'nost' 13.00.01 «Obshchaya pedagogika, istoriya pedagogiki i obrazovaniya» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Zagrivnaya Tamara Aleksandrovna ; Institut obrazovaniya vzroslykh RAO. – Sankt-Peterburg, 2006. – 23 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Kuz'mina, N.V. Professionalizm lichnosti prepodavatelya i mastera proizvodstvennogo obucheniya / N.V. Kuz'mina. – Moskva : APN, 1990. – 117 s. – ISBN 5-06-002117-3. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Mamontova, T.S. Formirovanie professional'no-metodicheskoy kompetentnosti budushchego uchitelya matematiki v pedvuze sredstvami kursa «Teoriya i metodika obucheniya matematike» : spetsial'nost' 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya (po oblastyam i urovnyam obrazovaniya)» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Mamontova Tat'yana Sergeevna ; Omskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. – Omsk, 2009. – 23 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Markova, A.K. Psikhologiya professionalizma / A.K. Markova – Moskva : Mezhdunarodnyy gumanitarnyy fond «Znanie», 1996. – 308 s. – ISBN 5-87633-016-7. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Slastenin, V.A. Pedagogika : uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh pedagogicheskikh uchebnykh zavedeniy / V.A. Slastenin, I.F. Isaev, E.N. Shiyarov. – Tekst : neposredstvennyy. – Moskva : Akademiya, 2008. – 576 s. – ISBN 978-5-7695-4762-1.
7. Syasina, T.V. Formirovanie metodicheskoy kompetentnosti budushchego uchitelya : spetsial'nost' 13.00.08 «Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata

pedagogicheskikh nauk / Syasina Tat'yana Vasil'evna ; Komsomol'skiy-na-Amure gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. – Komsomol'sk-na-Amure, 2005. – 21 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Tret'yak, I.G. Professional'no-pedagogicheskaya kompetentnost' pedagoga / I.G. Tret'yak. – Tekst elektronnyy // Samarskiy nauchnyy vestnik. – 2014. – № 4. – S. 130–132. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalno-pedagogicheskaya-kompetentnost-pedagoga> (data obrashcheniya: 05.03.2024).

9. Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273–FZ (red. ot 25.12.2023) «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii». – Tekst : elektronnyy // «Konsul'tantPlyus» – zakonodatel'stvo RF: kodeksy, zakony, ukazy, postanovleniya Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii, normativnye akty CONSULTANT.RU : [sayt]. – Moskva. – 2024. – 1 yanvaryaya. – URL: https://www.consultant.ru/law/podborki/urovni_obschego_obrazovaniya/ (data obrashcheniya: 05.03.2024).

10. Khutorskoy, A.V. Klyuchevye kompetentsii kak komponent lichnostno-orientirovannoy paradigmy obrazovaniya / A.V. Khutorskoy. – Tekst : neposredstvennyy // Narodnoe obrazovanie. – 2003. – № 2. – S. 58–64.

Литвинова Ольга Александровна,

Заслуженный работник культуры Российской Федерации;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель отделения актерского искусства и театрального творчества
E-mail: litvinovapauli@list.ru
Россия, г. Челябинск

СОХРАНЯЯ ТРАДИЦИИ, СБЕРЕГАЯ БУДУЩЕЕ

Аннотация. *Цель исследования* – вскрыть истоки долголетия учебного образовательного учреждения. В статье рассматриваются основы взаимодействия педагогов-наставников и студентов на пути формирования художника-просветителя. *Научная новизна* – в оценке уникального опыта педагогов, стоявших у истоков вновь формируемого учебного заведения культурно-просветительского направления. *В результате* утверждается ценность традиций в воспитании нового поколения просветителей и носителей культуры.

Ключевые слова: традиция; учитель; режиссер.

Olga Litvinova,

Honored Cultural Worker of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Acting and Theatrical Creativity
E-mail: litvinovapauli@list.ru
Russia, Chelyabinsk

PRESERVING TRADITIONS, SAVING THE FUTURE

Annotation. *The purpose of the study* is to reveal the origins of longevity of an educational institution. The article discusses the basics of interaction between teachers, mentors and students on the path of formation of an educator artist. *Scientific novelty* – in the assessment of the unique experience of teachers who stood at the origins of the newly formed educational institution of cultural and educational direction. *As a result*, the value of traditions in the education of a new generation of educators and cultural bearers is affirmed.

Keywords: tradition; teacher; director.

*И если ляжет дальний путь,
Нелегкий путь, представьте,
Дверь не забудьте распахнуть,
Открытой дверь оставьте.
Булат Окуджава*

Оканчивая обучение в Челябинском колледже культуры и получив диплом специалиста, работника культуры, выпускники традиционно обещают помнить родные стены, давшие приют, новые знания и беречь тепло сердец педагогов-наставников. Проходят годы и клятвенные слова, произнесенные на пороге новой жизни в пылу нахлынувших чувств, материализуются в делах.

Традиции учебного заведения формируются порой искусственно, директивно. Каждый руководитель понимает, что творческий коллектив может быть жизнеспособным только тогда, когда в нем, как в семье, существуют крепкие узы, основанные на заботе, внимании, взаимопонимании, доверии и верности общему делу. Так сложилось, что Челябинский колледж культуры был основан семьдесят пять лет назад на рубеже послевоенного восстановления экономики большой страны, отстраивания заново всех разрушенных войной городов и создания новой духовной культуры пострадавшего и победившего народа.

1 сентября 1949 г. постановлением Совета Министров РСФСР в г. Сатке начала свою деятельность Челябинская областная культпросветшкола. Помимо изучения общеобразовательных предметов, учащиеся обучались пению, танцам, игре на баяне, погружались в основы клубных форм работы, библиотековедения,

постигали культуру речи. Группы делились на две части: одна занималась изучением методики организации хорового коллектива, другая – драматического. В 1952 г. культпросветшкола была переведена в г. Челябинск и преобразована в Областное культурно-просветительное училище. В 1955 г. училище получило собственное здание по улице Горького. В 1959 году организовано отделение театрального творчества (первыми наставниками стали Сагалов В.А. и Жиряков Г.Ф.).

Будущих руководителей театральных коллективов в разное время пестовали: Роботко В.Г., Бокарев В.Б., Сафонов К.М., Артамонова Л.В., Сонин В.П., Шилов Н.П., Бокарева Н.П., Литвинова О.А., Глинкина Т.А., Гарбузова Н.А., Гарбузов А.И., Забара В.И. У многих на памяти и заведующая костюмерной Анастасия Михайловна Кочергина.

Традиции уважительного отношения к студенту, будущему знаменосцу культуры в селах и городах Челябинской области закладывали педагоги, не заботясь о формальных сведениях в отчетах о проделанной работе. Сама жизнь так складывалась, что с основания учебного заведения до сего дня педагогам приходилось и приходится решать огромное количество организационных, технических проблем поддержания плодотворной жизни училища, колледжа. У органов управления никогда (как и сегодня) не было в полном объеме средств для полноценного обеспечения учебно-творческого процесса. Бессребреники-преподаватели творческих специальностей проявляли максимум изобретательности, чтобы «из газетки сделать котлетку» (это самая мягкая допустимая формулировка), расходовали добрую часть своего небольшого заработка на «доукомплектование» курсового или итогового творческого проекта.

Традиционное совместное участие в уборке урожая с колхозных полей, измеряемых сотнями гектаров, в самых разных погодных условиях на протяжении нескольких недель, обитающих в полевых условиях, особенно раскрывали искренность и неподдельную заботу о каждом будущем специалисте, а пока просто о чем-то ребенке. Весенние и осенние субботники наведения порядка на территории родного учебного заведения, помощь строителям во время ремонтов (текущих и капитальных), хождение с транспарантами, портретами, знаменами и воздушными шарами на праздничные демонстрации – неотъемлемая часть жизни «на виду». Невозможно раздробить целостность личности наставника. Студенты естественным образом проникаются доверием, пониманием и уважением к своим преподавателям и напитываются любовью к стенам, лишенным лоска, навороченных обучающих средств, но заряжающим энергией подлинного служения избранному делу.

В этом году исполняется 65 лет отделению театрального творчества и актерского искусства. Многих, стоявших у истоков наставничества будущих актеров и режиссеров самодеятельного театра, уже нет в живых. Жива память о них. У главного входа в наше учебное заведение закреплены мемориальные доски с именами Владимира Аркадьевича Сагалова и Николая Петровича Шилова. Такой чести достоин и каждый педагог, служивший в стенах современного колледжа культуры.

Помню первую встречу с Владимиром Григорьевичем Роботко. На меня смотрели серые внимательные глаза. Они не изучали, а вглядывались, что-то искали во мне. Глаза улыбнулись. Должно быть, отыскивали во мне что-то, вызывающее улыбку. Может быть, напускную взрослость или дерзость, которую я пускала в ход как щит, если испытывала смущение. Теперь улыбалось все его лицо. Улыбнулась и я, поняв, что хитрить нет необходимости. Отношения с ведущим педагогом, режиссером сложились сразу. Мы приняли все его требования к нам, студентам, начиная от взыскательной требовательности до прекрасного чувства юмора.

Мне учиться было легко, потому что ощущала незримую поддержку Владимира Григорьевича. Он всегда вовремя предлагал нужную книгу, на индивидуальные занятия задавал такие вопросы, которые вели к возможным вариантам ответов, наталкивал на неординарные решения. Мы знали, что на каждой репетиции мы должны показать ему что-то новое и интересное. Это получалось далеко не всегда, но курс был воспитан своим режиссером так, что мы не боялись ошибиться в своих поисках. Часто репетировали до ночи, забывая о времени, усталости, голоде, потому что было очень интересно.

Наши спектакли были такие разные – и по жанру, и по режиссерскому решению, что позволяло и нам быть на сцене разными. За учебный год мы успевали делать 3–4 спектакля и показывали их бесконечное количество раз. Наши гастроли длились по 2–3 недели в период летних каникул, а маршрут пролегал по сельским клубам и домам культуры Челябинской области. Опыт таких гастролей трудно переоценить даже сейчас, с позиции уже моего многолетнего педагогического опыта.

Какое чувство гордости я испытала, когда Владимир Григорьевич пригласил меня на работу в училище. Очень скоро гордость уступила место страху, потом отважности, и уже по сей день меня не покидает чувство преданности и любви к нашей профессии.

Это Владимир Григорьевич научил меня любить и уважать студента. Учить его благородству и достоинству, без которых невозможна наша профессия. Научить студента ремеслу режиссера-постановщика очень трудно, но еще труднее воспитать личность творческую, ищущую, не перестающую учиться, влюбленную в свое дело страстно и на всю жизнь. Чтобы осознать это, потребовалась вся долгая жизнь в нашей профессии. Порой бывает очень сложно и невыносимо горько от непонимания студентов, коллег. Хочется все оставить и...

На память приходят его улыбочивые внимательные глаза. Взгляд полной веры в нас, его учеников, и становится неловко за свои слабости. Выход есть всегда. Нужно только взглянуть на ситуацию глазами своих оппонентов, поставить себя на их место (как зачастую предлагал Владимир Григорьевич), проиграть мысленно непростую ситуацию, и проблема решается в пользу общего дела. Общее дело... Это тоже примечание Владимира Григорьевича. «Когда оно не надуманное, а настоящее, – говорил Владимир Григорьевич, – то и в процессе его

реализации обязательно возникают препятствия. Это как в режиссуре – прибавляет сил и энергии. Общее дело объединяет нас, раскрепощает и возвышает над рутинной».

Традиционно весной в день театра съезжаются в родное училище выпускники шести десятилетий. За их спинами – опыт личных преодолений, побед, творческих открытий, но на устах всегда имена мастеров-наставников: Артамоновой Л.В., Ашмариной А.Я., Баскакова В.А., Бокарева В.Б., Бокаревой Н.П., Волнейко Т.И., Гадаловой Л.А., Гарбузова А.И., Гарбузовой Н.А., Глинкиной Т.А., Ермошкиной Г.Э., Забары В.И., Ионовой Р.И., Исаевой Е.В., Костыревой А.С., Кручининой Д.Д., Литвиновой О.А., Литвинова Г.В., Лобанова С.А., Машинцевой З.К., Партолиной Н.А., Роботько В.Г., Руденко О.В., Сагаловой З.М., Сагалова В.А., Сафонова К.М., Сонина В.П., Трипольской М.П., Филатьевой-Матвиенко А.В., Шилова Н.П., Шиловой В.В.

Выпускница 1977 года Татьяна Игнатъевна Тетеревкова на традиционной встрече выпускников театрального отделения заявила: «Всё, чем я стала на этом свете: режиссером, педагогом, кандидатом искусствоведения, профессором, членом-корреспондентом Международной академии наук педагогического образования – я обязана учителю с большой буквы, преподавателю колледжа культуры».

На одной из встреч педагог-режиссер, речевик Р.И. Ионова справедливо заметила: «Педагог не только учит, но и учится. Учится у своих учеников. Спасибо за то, что вы есть!».

Воспитание молодой смены уходящим на заслуженный отдых преподавателям – важнейшая традиция. «Здесь учились – здесь работают» – не только девиз фотовыставки учебного заведения, но и ежедневная кропотливая работа наставников, вкладывающих душу, знания, навыки в представителей следующего поколения педагогов, тех, кто будет предан профессии, стенам дома. Наш дом не богат оснасткой, но щедр талантами. Одним из выпестованных в стенах культпросветучилища и обретшим заслуженную славу педагога-наставника, профессора стал Н.П. Шилов.

У Николая Петровича Шилова все начиналось здесь... На улице Горького 54. Спустя 35 лет он напишет:

*Улица Горького, ветры осенние,
Листьев кленовых резьба.
Колледж культуры – любовь и спасение,
Юность моя и судьба...*

Преподаватели колледжа вспоминают высокого худощавого юношу-подростка с умным и веселым лицом, а попросту Колло Шилова. Человек талантливый – говорят все, – талант от родителей, человеку остается только трудолюбие. Один талант не дает ничего. Талант плюс труд, и только этот союз рождает плоды. Он приехал из Ленинграда после окончания института и службы в армии, истосковавшийся по творческому процессу, готовый ставить как самые современные, так и классические пьесы. Но судьба распорядилась иначе. Челябинскому культурно-просветительному училищу в то время было поручено первыми в регионе открыть и сделать набор на новую специальность, коротко именуемую РКМ. Сегодня эта аббревиатура мало что может сказать студенту, а в то время... «Режиссура клубных мероприятий» – зазвучала необыкновенно и во весь голос. Это дело доверили Н.П. Шилову и Л.Ф. Шлычковой (Прокопьевой).

После необходимой подготовительной работы осенью 1975 г. была набрана группа студентов и начался длительный путь по созданию новой профессии. Это потом, десять лет спустя, в Челябинском институте культуры будет открыта кафедра КМ, куда одним из первых пригласят Николая Петровича Шилова (где он станет профессором, членом Союза писателей России). А тогда в культпросветучилище создавалась основа сегодняшней модной и востребованной профессии постановщика театрализованных представлений и праздников.

От первых этюдов и до выпускных постановок – все создавалось с азартом, в спорах и проверке на взыскательном зрителе: коллегах и студентах училища, института, рабочих цехов ЧТЗ. Но Н.П. Шилову всегда казалось, что рамки учебного процесса тесны. Учебного дня было мало. Тогда он создал студенческий театр «До третьих петухов». Его называли ночным театром. Репетиции начинались поздно вечером, после окончания занятий в учебных аудиториях, а завершались далеко за полночь... Какие это были репетиции! Сколько в них было выдумки и режиссерской постановочной изобретательности. Наконец, премьера!.. В.М. Шукшин «До третьих петухов». Зал хохотал и страдал вместе с бесхитростными персонажами Василия Макаровича.

Зрителям запомнился спектакль сумасшедшим темпоритмом, характерным для почерка Николая Шилова. Все: от оглобли и до хвоста Горыныча рождалось импровизационно легко, логично и естественно. Этот спектакль можно было играть на любой площадке – как в помещении, так и на открытой эстраде или просто на поляне. Казалось, что в его спектаклях актеры всегда будут весело куражиться. Тогда еще никто не знал, какой художник живет в этом высоком человеке в очках с застенчивой улыбкой. Леонид Андреев «Жизнь человека»... Спектакль поразил зрительный зал своей лаконичностью, манерой актерской игры, темпераментом и, конечно же, напряженным темпоритмом.

В учебных аудиториях студенты осваивали неординарные подходы к подаче со сцены документального материала. Вечера-портреты, агитбригады, театрализованные представления, но особое очарование оставляли спектакли эстрадных миниатюр. Насыщенное действие, минимум декораций, все выразительно, ярко, уморительно смешно и слегка грустно. Отбор выразительных средств от спектакля к спектаклю становился все жестче. На сценической площадке оставались темпераментный актер, одна-две детали декораций или игровой предмет, который использовались максимально множественно трансформируясь, обнажая подтекст и рождая новые смыслы.

Помнится яркая постановка по повести М. Каштрим «Берегитесь лошади в желтой косынке». Металлические стойки, крюки для подвешивания мясных туш. Этого больше, чем достаточно, чтобы создать на сцене образ загона для скота, бойни, в которых погибает все живое, ломаются хребты, воля и судьбы. Нет выхода, тупик. Хотя есть

бесконечное море, манящее в свою глубину навсегда... Спектакль как вопль, крик о помощи. Четкая гражданская позиция автора спектакля передается зрителю. Зритель и постановщик вновь совпадают в ритме биения их сердец. Эта пронзительная боль художника и гражданина всегда чувствовалась в работах режиссера Н.П. Шилова. Даже если это веселый спектакль или большой праздничный концерт. Чуткий постановщик находил ту ноту, которая звучала в сердцах зрителя. Никто не может вспомнить ни одного представления, в котором отсутствовала бы мысль и яркость выразительных средств. Он был современен и интересен всем: детям, юношеству, людям зрелым и людям почтенного возраста. Если появлялись новые технические средства в театре, на эстраде, то Шилов смело и изящно использовал их в своих зрелищах. Они тут же становились новыми выразительными средствами в зрелищной режиссуре.

Многим несказанно повезло в том, что они оказались рядом с ним в процессе его режиссерских поисков и смогли наблюдать рождение новой специальности, ее становление и расцвет.

Сегодня, на пороге больших праздников Челябинского колледжа культуры, с уверенностью и гордостью могу сказать, что во мне сохраняется частичка каждого моего учителя, а им становился не только тот, кто по преподавательскому статусу наставлял меня ремеслу, но и тот, кто работал рядом, плечо к плечу, поддерживая в период неудач, поощряя в минуты успеха, тот человек, у которого мне самой хотелось учиться. Во мне сохраняется и частичка каждого моего ученика, доверенного мне самой судьбой, и я всегда помню, что не могу не оправдать этого доверия...

Опренко Лидия Сергеевна,

ФГБОУ ВО «Технологический университет
имени дважды Героя Советского Союза, летчика-космонавта А.А. Леонова»,
Техникум технологий и дизайна,
преподаватель 1 категории
E-mail: angelika.6284@mail.ru
Россия, г. Королев

Храмцова Елена Петровна,

ФГБОУ ВО «Технологический университет
имени дважды Героя Советского Союза, летчика-космонавта А.А. Леонова»,
Техникум технологий и дизайна,
преподаватель высшей категории
E-mail: elenahramtcova10@mail.ru
Россия, г. Королев

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКИХ РЕДАКТОРОВ

ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ЖИВОПИСЬ С ОСНОВАМИ ЦВЕТОВЕДЕНИЯ» В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Аннотация. В статье рассмотрены основные аспекты дисциплины «Живопись с основами цветоведения» как неотъемлемой части подготовки специалистов в области изобразительного искусства и дизайна, применение возможностей современных графических редакторов, принципы использования цифровой графики в симбиозе с традиционными методами обучения, а также возможности увеличения творческого потенциала и художественных возможностей в ходе обучения студентов проектно-художественных специальностей.

Ключевые слова: живопись с основами цветоведения; образовательный процесс; дизайн; современные технологии; условно-стилизованное изображение.

Lidiya Oprenko,

Technological University named after Twice Hero of the Soviet Union, Pilot-Cosmonaut A.A. Leonov,
College of Technology and Design,
Teacher of the 1st Category
E-mail: angelika.6284@mail.ru
Russia, Korolev

Elena Khramtsova,

Technological University named after Twice Hero of the Soviet Union, Pilot-Cosmonaut A.A. Leonov,
College of Technology and Design,
Teacher of the Highest Category
E-mail: elenahramtcova10@mail.ru
Russia, Korolev

USE OF GRAPHIC EDITORS WHEN TEACHING THE DISCIPLINE “PAINTING WITH THE BASICS OF COLOR STUDY” IN THE PROCESS OF PREPARING STUDENTS OF DESIGN AND ART SPECIALTIES

Annotation. The article examined the main aspects of the discipline “Painting with the basics of color science” as an integral part of the training of specialists in the field of fine arts and design, the use of the capabilities of modern graphic editors, the principles of using digital graphics in symbiosis with traditional teaching methods, as well as the possibility of increasing creative potential and artistic capabilities during the training of students of design and artistic specialties.

Keywords: painting with the basics of color science; educational process; design; modern technologies; conventionally stylized image.

На современном этапе развития образовательного процесса немаловажной проблемой остается внедрение и использование современных технологий. Цифровизация не стоит на месте, она охватывает все новые отрасли, особенно активно ее инструменты и ресурсы используются образовательном процессе всех направлений и специальностей.

Тенденция активной цифровизации не обошла стороной художественно-эстетическое направление подготовки, в том числе, казалось бы, такие классические (академические) по своей сути дисциплины, как «Рисунок с основами перспективы» и «Живопись с основами цветоведения». В данный момент помимо привычных красок, кистей, бумаги и т. д., в изучении дисциплин художественного направления все чаще используются современные инструменты, такие, как графические редакторы.

Целью статьи является анализ принципов применения цифровой графики в сочетании с традиционными методами обучения дисциплине «Живопись с основами цветоведения» студентов проектно-художественных специальностей.

Живопись с основами цветоведения является неотъемлемой частью подготовки будущего специалиста в сфере дизайна, так как эта дисциплина, наряду с другими специальными предметами, является основополагающей в процессе обучения студентов дизайнеров.

В Техникуме технологий и дизайна, согласно учебному плану, дисциплина «Живопись с основами цветоведения» изучается в течение трех семестров, начиная с первого курса второго семестра, на ее изучение отводится 234 часа. Изучить все тонкости академической живописи за столь короткий срок невозможно, поэтому программа обучения построена таким образом, чтобы дать студентам базовые знания и навыки, необходимые в дальнейшем обучении и работе по специальности. Большое внимание уделяется «Основам цветоведения», данную тему будущие дизайнеры изучают в течение целого семестра.

Цвет – одно из важнейших свойств формы, образное и эмоциональное средство интерпретации окружающей действительности [2, с. 10]. Психология восприятия и символика цвета, цветовые триады, контрасты, близлежащие и другие основные цветовые схемы, цветовые иллюзии – очень важны для грамотного дизайнера. Также освоение навыков работы с цветом развивает цветовосприятие и эстетический вкус, что позволяет создавать интересные по цвету работы не только в рамках данной дисциплины, но и на других дисциплинах профессионального цикла.

На втором курсе студенты выполняют работы с натуры: изображение натюрморта, изображение головы человека и живописное решение фигуры, сложность задачи несколько упрощается тем, что согласно учебному плану, дисциплина «Рисунок с основами перспективы» изучается с первого семестра первого курса и к третьему семестру студенты уже владеют навыками построения предметов в пространстве и основами рисования головы человека, поэтому могут сконцентрироваться на цвете и работе с красками.

Работа с натуры и реалистичное изображение постепенно сменяется монументально-декоративным характером изображения, востребованным в дизайне интерьеров и полиграфической продукции, что актуально для будущих дизайнеров. На занятиях студенты работают в основном гуашью. Гуашь обладает плотной текстурой и хорошими кроющими свойствами, что позволяет применять методику выполнения работ от темного к светлому. Набор цветов красок, рекомендуемых для занятий по дисциплине «Живопись с основами цветоведения», строго ограничен, преподаватель предлагает не использовать в работе наборы художественной гуаши, а приобретать баночки краски отдельно, согласно предоставленному списку: белила титановые, сажа газовая, алая, краплак, кармин, кадмий желтый, лимонная, ультрамарин и лазурь железная. Такое ограничение не позволяет студентам пользоваться неразбавленным цветом «прямо из банки» и заставляет тщательно вымешивать цвета, внимательно подбирая оттенки. Далее в четвертом семестре делается акцент на условно-стилизованное изображение: предметной среды, архитектуры и архитектурной среды, человека.

Условно-стилизованная живопись богата художественными направлениями, и главную сложность как для преподавателей, так и для студентов представляет выбор, по какому «коридору» будет двигаться автор, как он проявит свою индивидуальность, какую интерпретацию сможет предложить. Стилизация ведется на основе натуральных зарисовок, студенты выполняют эскизы различных вариантов стилизации: упрощение, обобщение, геометризация, декорирование, стилизация под манеру письма известного художника или выполнение работы в заданном стиле, эскизы выполняются как вручную, так и с использованием графических редакторов. Целью данной образовательной программы, является умение перестроить мышление студентов, от объемного к плоскому, от правдолюбия к творческой переработке в заданных стилистических и выработке собственной, индивидуальной живописной манеры, что будет востребовано в дальнейших творческих проектах.

В завершение обучения дисциплины «Живопись с основами цветоведения» проводится экзамен, который проходит в форме защиты творческой работы «Стилизация натюрморта», выполненной в определенной стилистике, согласно экзаменационному билету. Перед студентом ставится задача – сформировать постановку из предложенных предметов, добавить или убавить предметы и фоны. Каждый студент самостоятельно выполняет эту задачу, проявляя творческие возможности. Такой подход к формулированию задания итоговой экзаменационной работы позволяет сразу понять, как точно понял студент задание, хватает ли у него опыта, знаний и фантазии, чтобы из имеющихся предметов сочинить интересную композицию в заданном стиле. Следующим этапом является тщательная работа над эскизами. Готовые работы выполняются на формате 50 на 70 сантиметров. При оценке учитывается композиционное и цветовое решение, соответствие определенному стилю и умение грамотно презентовать свою работу.

На основе этой дисциплины развиваются последующие дисциплины профессионального цикла: «Дизайн-проектирование», «Проектная графика», «Оформительские работы», «Дизайн упаковки» и др. Дизайнер должен профессионально владеть цветом, так как цвет – это одно из важнейших свойств формы, образное и эмоциональное средство интерпретации окружающей действительности. Поэтому изучению цветоведения уделяется особое внимание при освоении дисциплины «Живопись с основами цветоведения», ведь без понимания сущности цвета, знания его качественных характеристик, умения использовать его особенности, владения техниками и приёмами при работе цветом, невозможно осуществление ни одного успешного проекта в области дизайна.

Например, цветовой тон и насыщенность являются качественными характеристиками цвета. Количественную сторону цвета определяет светлота (яркость), то есть количество света, отражаемого данной окрашенной поверхностью [2, с. 50]. Кроме того, цветоведение изучает не только структуру цвета, но и его эстетическое, и психологическое восприятие, что особенно важно в работе дизайнеров всех направлений, например, явление цветовых ассоциаций, которое заключается в том, что некий цвет возбуждает те или иные эмоции, представления, ощущения, то есть воздействием цвета возбуждаются другие органы чувств, а также воображение, память о виденном или пережитом [там же, с. 59]. Чувство стиля, креативное мышление и гармония цвета, то есть сочетание отдельных цветов или цветовых множеств, образующие органическое целое и вызывающие эстетическое переживание в художественном оформлении дизайн-проекта является базовым умением в профессиональном обучении студентов.

Таким образом, от дисциплины «Живопись с основами цветоведения» напрямую зависит уровень профессиональной компетентности дизайнера, будь то промышленный дизайн, дизайн среды, дизайн костюма или графический дизайн.

Некоторые студенты высказывают сомнение в необходимости обучения рисунку и живописи для получения профессии дизайнера. Мы живем в мире, где развитие техники и компьютерных технологий выходят на такой высокий уровень, что навыки «ручного» труда кажутся уже не столь актуальными. Сейчас существует множество различных программ, способных создать точную реалистичную картинку, выполнить чертеж любой сложности, превратить фотографию в картину с точной имитацией мазков кисти, и с этим не поспоришь. Хотя творчество, основанное только на знакомстве с машиной, творчеством назвать трудно, и чтобы сделать по-настоящему интересный дизайнерский проект, нужен человек, обладающий навыками и знаниями, которые дают общехудожественные дисциплины, такие как «Рисунок с основами перспективы» и «Живопись с основами цветоведения».

Освоение навыков рисунка помогает будущему дизайнеру овладеть объемом, почувствовать форму объекта, соподчинить его пространственной среде, вписать его в окружающую действительность. Изучение живописи помогает при разработке дизайнерских проектов с помощью цвета воздействовать на чувства, добиваться нужного настроения у заказчика и грамотно расставлять цветовые акценты, кроме этого живопись предоставляет большие возможности для проявления эмоционально-образного и творческого мышления, которые так необходимы в проектно-творческой деятельности будущего дизайнера.

Все это стимулирует преподавателей искать новые подходы в обучении, применять новые образовательные технологии, и в сфере художественного образования, и в сфере дизайн-образования. Тенденций современного художественного образования направлены на:

- появление инновационных авторских педагогических технологий и методик, что влияет на расширение различных форм художественно-педагогической деятельности;
- увеличение доли дополнительного художественного образования в приобщении обучающихся к самостоятельной продуктивной творческой деятельности;
- применение принципов интерактивности на занятиях искусством;
- включение в занятия ресурсов информационно-коммуникативных технологий [4].

Это говорит об усилении значения технологического компонента в художественном образовании. Именно развитие научно-технического прогресса, а также развитие культуры и искусства, появление новых художественных материалов и технологий значительно расширили возможности художественного образования студентов. Например, применение традиционных методов обучения и техник цифровой графики значительно увеличивает потенциал творческого воздействия изобразительного искусства.

Применение графических редакторов на этапе эскизирования дает студентам возможность показать свой творческий замысел, найти оригинальные, нестандартные решения в выборе стиля или же цветовых сочетаний за короткий промежуток времени, так как на компьютере работу легко исправить, поменять цвет, удалить ненужный элемент и многое другое.

Студенты в своей учебной деятельности активно используют множество графических программ и редакторов, например, такие программы, как: Photoshop, Illustrator, InDesign, Adobe Fresco, Dimension, InCopy и множество других, эти программы позволяют как создавать и улучшать графику, рисунки, иллюстрации, так и выполнять оформление и верстку макетов для печати, рисовать на сенсорных устройствах стилусом, редактировать фото, работать над проектом одновременно с авторами текстов и редакторами.

Также на данный момент существуют приложения, в которых можно работать как на стационарном компьютере, ноутбук, графическом планшете, так и в обычном смартфоне. IbisPaint X, Sketchbook, Sketches, Sketchar, PaperColor, Dotpict, FlipaClip, Happy Color – все эти приложения являются инструментом, отлично дополняющим учебный процесс, так как с их помощью возможно выполнять различные виды работ буквально «пальцем», например: работа с реалистичными кистями, графическими обводками, линейками, фонами с бумагой разной степени зернистости, различными видами растушевки, заменой цвета, огромной палитрой цветов и т. д.

Методы применения цифровой графики на данный момент успешно применяются в рамках изучения дисциплины «Живопись с основами цветоведения». Студенты 2 курса специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям) и 54.01.20 Графический дизайнер активно используют в своей учебной деятельности графические приложения для сознания поисковых эскизов, выполнения цветовых решений, а также для декоративной стилизации живописных работ. Все это повышает самооценку студентов, чьи способности к традиционной изобразительной деятельности невелики, и побуждает их к самостоятельному творчеству – как к компьютерному, так и к традиционному изобразительному искусству.

После окончания техникума, молодому дизайнеру придется столкнуться с жесткой конкуренцией на рынке труда, и только успешное овладение всеми полезными знаниями и техническими навыками в работе с художественными материалами и различными инструментами, закрепленными на практике, а также развитая фантазия и творческое мышление, креативность, смелость в принятии нестандартных решений, могут принести успех и гарантировать профессиональный рост. Подготовка специалистов в области изобразительного искусства и дизайна не может быть полноценной без изучения дисциплин художественного цикла. Наряду с этим, внесение новых тенденций и современных технологий в учебный процесс, безусловно, является важным и необходимым, так как это позволяет значительно расширить возможности художественного образования.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что активное применение цифровой графики положительно влияет на классические методы преподавания дисциплин художественного цикла, а именно на «Живопись с основами цветоведения», и тем самым дает возможность студентам в еще большей мере раскрыть свой художественный и профессиональный потенциал, проявить креативность, не бояться выражать свои идеи.

Данная статья не исчерпывает очерченную проблему и предусматривает в перспективе дальнейший научный поиск.

Литература:

1. Алексеева, В.В. Эстетическое и художественное воспитание (проблемы современного образования) / В.В. Алексеева. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука. – 2016. – № 2 (7). – С. 26–32.
2. Медведев, В.Ю. Цветоведение и колористика : учебное пособие (курс лекций) / В.Ю. Медведев. – Санкт-Петербург : Страта, 2020. – 162 с. – Текст : непосредственный.
3. Психология восприятия цвета. – Текст : электронный // Ledokol.ua/ru : [сайт]. – Днепр, 2024. – URL: <http://ledokol.ua/ru/brandhelp/psihologiazveta/> (дата обращения: 16.12.2023).
4. Султанов, Х.Э. Инновационные методы обучения на занятиях по изобразительному искусству / Х.Э. Султанов, Р.Т. Анкабаев, Н.С. Хасанова, Н.Ш. Чориева. – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы X Международной научной конференции (г. Самара, март 2017 г.). – Самара : АСГАРД, 2017. – С. 103–105.

References:

1. Alekseeva, V.V. Esteticheskoe i khudozhestvennoe vospitanie (problemy sovremennogo obrazovaniya) / V.V. Alekseeva. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2016. – № 2 (7). – S. 26–32.
2. Medvedev, V.Yu. Tsvetovedenie i koloristika : uchebnoe posobie (kurs lektsiy) / V.Yu. Medvedev. – Sankt-Peterburg : Strata, 2020. – 162 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Psikhologiya vospriyatiya tsveta. – Tekst : elektronnyy // Ledokol.ua/ru : [sayt]. – Dnepr, 2024. – URL: <http://ledokol.ua/ru/brandhelp/psihologiazveta/> (data obrashcheniya: 16.12.2023).
4. Sultanov, Kh.E. Innovatsionnye metody obucheniya na zanyatiyakh po izobrazitel'nomu iskusstvu / Kh.E. Sultanov, R.T. Ankabaev, N.S. Khasanova, N.Sh. Chorieva. – Tekst : neposredstvennyy // Aktual'nye voprosy sovremennoy pedagogiki : materialy X Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (g. Samara, mart 2017 g.). – Samara : ASGARD, 2017. – S. 103–105.

Попова Марина Викторовна,
кандидат педагогических наук;
АНО ДПО «Московская академия профессиональных компетенций»,
заместитель директора Института педагогики, психологии и философии образования
E-mail: mvip07@mail.ru
Россия, г. Москва

Попова Ксения Сергеевна,
МБУ ДО «ДШИ им. М.А. Балакирева» Вахитовского района г. Казани,
преподаватель
E-mail: ksenechkaropova2002@gmail.com
Россия, г. Казань

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКУМЫ

Аннотация. Современная музыка особое явление в струнно-смычковом исполнительском искусстве, поскольку спектр её выразительных средств зачастую не связан с традиционными академическими исполнительскими техниками. Современные техники игры на струнно-смычковых инструментах изобилуют новыми исполнительскими приёмами, стирающими границы между игровыми и неигровыми частями инструмента. При этом остро встаёт вопрос об умении работать с нотным материалом современного сочинения, знания о технологиях, необходимых для качественного иного звукоизвлечения, новых приёмов игры, поскольку данное направление практически не затрагивается в процессе подготовки музыканта в стенах учебного заведения. В статье обозначена значимость проектов, реализуемых МАСМ в области образования и просвещения. Анализируется проект «Исполнительский практикум» как образовательная площадка. Делается вывод, что форма интенсивного практического обучения в рамках проекта перспективна и востребована в процессе расширения профессиональных умений музыкантов, в контексте исполнения современной музыки.

Ключевые слова: струнно-смычковое исполнительство; исполнительская техника; исполнительский практикум.

Marina Popova,
PhD in Pedagogy;
Moscow Academy of Professional Competences,
Deputy Director of the Institute of Pedagogy, Psychology and Philosophy of Education
E-mail: mvip07@mail.ru
Russia, Moscow
Ksenia Popova,
Children's Art School named after M.A. Balakirev, Vakhitovsky District of Kazan, Teacher
E-mail: ksenechkaropova2002@gmail.com
Russia, Kazan

MODERN MUSIC FOR STRING-BOW INSTRUMENTS: EDUCATIONAL PROCESS AND PERFORMANCE PRACTICES

Annotation. Contemporary music is a special phenomenon in the string and bow performing arts, since the range of its expressive means is often not associated with traditional academic performing techniques. Modern techniques for playing stringed instruments are replete with new performance techniques that blur the boundaries between the playing and non-playing parts of the instrument. At the same time, the question of the ability to work with musical material of modern composition, knowledge of the technologies necessary for high-quality sound production, and new playing techniques arises, since this area is practically not touched upon in the process of training a musician within the walls of an educational institution. The article outlines the importance of projects implemented by MASM in the field of education and enlightenment. The project "Performing Workshop" as an educational platform is analyzed. It is concluded that the form of intensive practical training within the project is promising and in demand in the process of expanding the professional skills of musicians, in the context of performing modern music.

Keywords: string and bow performance; modern performing techniques; performing workshop.

Современная музыка для струнно-смычковых музыкальных инструментов – популярное направление искусства. На сегодняшний день программы музыкальных отечественных или зарубежных фестивалей, конкурсов, концертов изобилуют сочинениями современных композиторов, где трактовка инструмента струнно-смычкового семейства (скрипка, альт, виолончель, контрабас) как отмечает В.А. Кудашова, претерпевает изменение «с точки зрения его образно-художественного, выразительного и технического потенциала» [7, с. 50]. Масштабный интерес композиторов к струнно-смычковым инструментам формирует целые пласты оригинальных сочинений, востребованных концертирующими музыкантами-исполнителями, а концерты и фестивали собирают значительную аудиторию слушателей.

Отражая мнение М.С. Кагана, что искусство есть способ «практически – духовного освоения действительности, осуществляемого силой воображения, творческой фантазии» [5, с. 15], струнно-смычковое исполнительство способствует постижению смыслового пространства измерения человеческой мысли – от погружения в философские глубины до высот интеллекта. Обращённое к рождению новых концепций духовного освоения действительности, оно раскрывает перед нами уникальный мир своеобразных технических приёмов игры на инструменте, новые неожиданные краски звучания, демонстрируя тем самым возможность «осуществить некую перезагрузку мышления, переоценить ценности, соразмерив собственный пульс и звучание с вибрациями окружающего мира» [3, с. 107].

Основная задача, которая реализуется музыкантом при исполнении современного сочинения, заключается в воздействии на слушателя с помощью спектра выразительных средств, зачастую не связанных с традиционными академическими исполнительскими техниками. Современные инновационные достижения в области исполнительского искусства связаны с темброво-акустическими находками, игровыми приёмами, стирающими границы между игровыми и неигровыми частями инструмента. Природа струнно-смычкового инструмента, заключённая в нетемперированном строе, способах звукоизвлечения, направленная на «чувственное выражение сверхчувственного начала в художественных образах, созданных посредством воображения и фантазии» [6, с. 144], открывает безграничные возможности в области сонористики, микрохроматики, обновления музыкальной ткани звуковыми и гармоническими комбинациями.

Таким образом, неслучайно повышение внимания музыкантов к проблемам содержания технологии современных выразительных приёмов струнно-смычкового исполнительства и культуре обучения им. Осмысляя инструментальные приёмы как исполнительские средства выразительности в контексте современной музыки для струнно-смычковых инструментов, отечественные исследователи отмечают, что период рубежа XX – нач. XXI столетий связан со стилевыми экспериментами и открытиями техник игры.

З.Э. Алиева, говоря о проблеме стиля в скрипичном искусстве, отмечает, что современный нам период – это «время перелома художественной музыкальной системы и сознательного поиска новых форм в искусстве, <...> знаменательных экспериментов и открытий в области выражений», где инновации исполнительских средств выразительности «обуславливают не только освоение исполнителями новых приемов и методов звукоизвлечения, но и новый взгляд на уже традиционные методы, а также поиск оригинальных темброво-акустических приемов» [1, с. 43].

М.Л. Зайцева и Р.Р. Будагян, исследуя скрипичное искусство, показывают развитие системы выразительных средств современного скрипичного исполнительства в связи с широким использованием инструмента в популярных стилевых направлениях classical crossover и джаз, а также в поп-культуре. По их мнению, к ряду основных социокультурных факторов, влияющих на развитие современного скрипичного искусства, относятся «исполнительская манера, репертуар, сценический имидж, выбор жанра выступления (концерт, концерт-шоу, клип и проч.)» [4, с. 21].

Рассматривая инструментальные приёмы как средства выразительности, В.А. Кудашова обращает наше внимание не только на значимость внедрения в исполнительскую практику «нетрадиционных исполнительских приёмов», но и на пересмотр способов применения традиционных, как необходимость для реализации звуко-тембровых находок композиторского письма. «Экспериментальная направленность» на поиск новых «тембробразов и художественных смыслов», как отмечает В.Г. Туганов [13], характерная и для творчества контрабасистов и трактовки инструмента композиторами, являются ведущими тенденциями современного контрабасового искусства.

Расширение и качественное обновление звука и представлений о нем направляют поиски в области акустических возможностей струнно-смычковых музыкальных инструментов в сторону новых художественных подходов к этим классическим музыкальным инструментам – от расширения техник исполнения до включения их в контекст явлений массовой культуры (джаз, рок и эстрада, электронная музыка и т. д.).

Особенно это проявилось в альтовом искусстве, когда альт со второй половины XX столетия до настоящего времени в семействе струнно-смычковых инструментов, по справедливому утверждению С.А. Маршанского, «становится «полем» для эксперимента не только исполнительских, но и композиторских новаций» [10, с. 3]. Контекст ряда современных сочинений для инструмента передаётся нетрадиционными исполнительскими приёмами – игра за подставкой, нетрадиционное держание инструмента, игра винтом, древком смычка, удары по корпусу инструмента пальцами, микрохроматика, как способ интонирования и т. п., где альтовое исполнительство передаёт новые грани образного содержания музыки. Художественное воздействие достигается также неожиданными исполнительскими условиями, когда инструмент сочетается в ансамблевых сочинениях с электронными инструментами, ударной установкой.

В области виолончельного исполнительства, согласно исследованию В.П. Бойковой. «возник феномен нового инструментального искусства» [2, с. 3]. Чтобы ощутить значительные возможности сознательного управления процессом формирования звука, открыть для себя новую философию исполнительства. нужно, по мнению автора, соприкоснуться с кругом сочинений для виолончели, созданными «композиторами-новаторами за последние шестьдесят лет», где инструмент воспринимается как источник «неиспользованных игровых приёмов и нереализованных сонорных возможностей» [там же, с. 9].

Чтобы активно функционировать в пространстве современной музыки, тембровые реалии которой, по мнению исследователя альтового исполнительства С.А. Маршанского, значительно расширяют «наши представления об акустических возможностях» [9, с. 165] инструментов, музыкант должен быть готов для «проведения огромной работы с нотным материалом», поиску «новых координат творчества» (М.Л. Зайцева).

Однако есть целый ряд трудностей и проблем, с которыми сталкиваются музыканты при соприкосновении с современными сочинениями. Прежде всего, они связаны с отсутствием представлений о технологиях, необходимых для качественно иного звукоизвлечения, мало кто в период обучения сталкивался с техникой микрохроматического интонирования, скордатурой, звукоизвлечением древком смычка, тембральным приемом пережима (*overpressure*) и т. п. Достаточно часто встречаются затруднения в определении приема исполнения колористических, шумовых, ударных эффектов. Также следует учесть, что профессиональная подготовка музыканта в учебных заведениях зачастую не предполагает целенаправленного изучения современных сочинений, представленных в образовательных программах достаточно ограниченно.

На сегодняшний день в нашей стране, благодаря государственной поддержке Президентского фонда культурных инициатив, созданного в 2021 году в соответствии с Указом Президента Российской Федерации от 17 мая 2021 г. № 287 «О создании Президентского фонда культурных инициатив», в музыкально-исполнительском искусстве реализуются образовательные и наставнические проекты. Благодаря этому удалось организовать профессиональное преподавание новейших техник игры на струнно-смычковых музыкальных инструментах. Речь идет о всероссийском проекте в области современной академической музыки «*Современная музыка России: мультидисциплинарная программа для молодых композиторов, исполнителей и музыковедов*», проводимом коллективом ведущих российских музыкантов – экспертов в области современного исполнительского искусства – Московским Ансамблем Современной Музыки (МАСМ).

Появление коллектива (1990 год), нацеленного на продвижение музыки XX и XXI веков и поддержку творчества современных композиторов, связано с деятельностью известных отечественных авторов: Ю. Каспарова и выдающегося авангардиста Э. Денисова. Основной состав МАСМ – квинтет музыкантов – флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано. При этом, объединяя музыкантов идеей эксперимента, зачастую состав расширяется до большого ансамбля и камерного оркестра. Поэтому проекты, представляемые коллективом, включают в себя не только музыкальное творчество, но и экспериментальную деятельность в области музыкального театра, танца, изобразительного искусства, мультимедиа.

Однако, как отмечается самими музыкантами, «основной задачей коллектива является представление актуального творчества российских и зарубежных композиторов, включая молодых авторов» [11]. В рамках её реализации МАСМ проводит целый ряд просветительских проектов, поддержанных Министерством культуры РФ, региональными концертными организациями страны, а также активно участвует в конкурсе президентских грантов.

Особо обращает на себя внимание образовательный проект, нацеленный на повышение уровня профессионального мастерства молодых музыкантов – студентов музыкальных вузов и молодых специалистов – Исполнительский практикум современной музыки, проводимый в 2023 году уже в пятый раз.

Проект предполагает создание атмосферы интенсивного культурного взаимодействия в процессе погружения в мир современной музыки. Для участия в нём путём конкурсного отбора приглашаются музыканты в возрасте до 35 лет специальностей: фортепиано, флейта, кларнет, скрипка, альт, виолончель. Критериями отбора являются мотивационная составляющая (участник предоставляет мотивационное письмо), творческие достижения (творческая биография) и уровень владения инструментом (ссылка на видеозапись). Необходимо также отметить, что к конкурсу не допускались лица, уже принимавшие участие в данном проекте, что является отражением одной из центральных задач – охвата широкой аудитории молодых музыкантов.

График занятий с участниками включает в себя индивидуальные уроки и мелкогрупповые занятия, лекции и мастер-классы, участие в ансамблях различных составов.

Рассмотрение уникальных художественных открытий в музыке 20–21 столетий позволило участникам осмыслить принципиально другой подход к техническому приёму исполнения, выступающему зачастую не только средством передачи образного содержания, но самому являющемуся образом.

Так, в сочинении Хельмута Лахенмана «Токката» для скрипки соло нестандартные техники звукоизвлечения выражают характер сочинения, данный в названии (токатта маленьких размеров; токатта – итал. *toccata* от *toccare* – трогать, касаться). Исполнение сочинения – это показ музыкантом различных приёмов касания инструмента: винтом смычка по струнам в различных местах, пиццикато за подставкой, удары древком смычка по струнам разными способами (быстрый удар, удар с рикошетом, игра волосом смычка по подставке, колкам, вдоль грифа). Многообразие приемов звукоизвлечения влияет на градации окраски звука струнно-смычкового инструмента, вплоть до шумовых и ударных эффектов.

В пьесе Луи Андриссена для виолончели соло *La Voce* (с итал. «голос») – множество исполнительских задач в единый отрезок времени – чтение стихотворения и пение вокализа параллельно с игрой на инструменте, игра смычком «по воздуху» погружают слушателя в философские размышления о многоголосии мира, человеческого общества, где каждый должен быть услышан, потому что важен.

Важность функции художественного слова для текста музыкального произведения, трактуемая Е.В. Назайкинским как «меткие метафорические характеристики, будучи сами по себе явлением творчества, вместе с тем представляют собой инструмент тонкого научного анализа произведения искусства» [12, с. 184], стала предметом особого внимания при исполнении современного сочинения. Поскольку приметой современной музыки является программность, определяющая художественные и технические задачи, трактовка художественного образа музыкантом происходит с помощью выбора исполнительского приёма как инструмента художественной передачи смысла. Например, в цикле каприсов для скрипки соло Майкла Наймана *Zoo Caprices* (скрипичная версия саундтреков к фильму «Зет и два ноля»), каждое сочинение имеет программное название («Женщина в красной шляпе», «Автомобильная авария», «Разложение рыбы-ангела», «Жена Вермейера смотрит на креветок», «Венера

Милосская» и др.). Минимализм исполнительских средств проявлен преобладанием в каждом капризе 2–3 технических приёмов, достаточных, по мнению автора, для интерпретации определённого образа. Важным моментом при работе над сочинением выступает концентрация внимания музыканта на технической и акустической специфике устройства струнно-смычкового инструмента. Акцент при этом делается на расширение представлений о возможностях звукоизобразительных эффектов техники исполнения. Здесь бариолажи, исполняемые свободно (рубато), передают эмоциональные состояния героев, фингерированные октавы в быстром темпе в сочетании с дубль-штрихом рисуют образ разрушения и т. п. Таким образом, во главу угла работы над текстом произведений ставится задача выявления совокупности значений, придаваемых исполнительскому техническому приёму как элементу художественного текста.

Программа исполнительского практикума включала, помимо исполнительской работы, изучение широкого круга вопросов: методы композиции, виды нотации, музыкальные стили и практики, электронная музыка, менеджмент.

Отдельно стоит отметить обращение организаторов к ансамблевому исполнительству как важнейшему приёму работы с музыкантами, который в контексте языка современной музыки расширяет представления об уникальности интонационно-выразительных и темброво-акустических особенностей различных видов инструментов. Также участники имели возможность познакомиться с новыми композиторскими находками в подходах к формированию исполнительских составов музыкантов. Сочетание духовых и струнно-смычковых инструментов (флейта, кларнет, бас-кларнет, фортепиано, скрипки, альты, виолончели) в сочинении *Eight Lines* («Восемь линий») Стива Райха наглядно выявляет связь ансамблевой и оркестровой исполнительской деятельности. Квнтет **Антон Светличного** «Синдром дефицита внимания» для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели помимо артистического интереса, значительно повысил степень ансамблевого мастерства участников, поскольку во главу угла сочинения ставилась задача совместной игры на инструментах, имеющих разную природу звукоизвлечения.

Помимо этого современные техники письма ансамблевой музыки направляют исполнителя на самостоятельный поиск способов игры для передачи авторского замысла. Например, в Струнном квартете № 1 для двух скрипок, альты и виолончели Александра Хубеева, автор использует собственные системы темперации, где октава делится на 20, 30 и больше полутонов. При этом перед исполнителями ставится задача, чтобы общее звучание слилось в «единый «метаинструмент»», в котором каждый музыкант неотделим на слух в общем звуковом потоке.

Таким образом, форма интенсивного практического обучения позволила провести значимое мероприятие всероссийского масштаба, привлечь внимание к особой образовательной сфере – повышению уровня профессионального мастерства молодых музыкантов, а для самих участников – открыть новые интонационно-выразительные, темброво-акустические, технологические возможности музыкальных инструментов. Каждый участник имел возможность выбора нескольких сольных сочинений современных российских и зарубежных композиторов для изучения и представления их в серии заключительных концертов.

Сегодня очевидно, что просветительские и образовательные проекты, направленные на ознакомление с современными исполнительскими стилями, теснейшим образом связаны с развитием профессиональной культуры музыкантов. Транслируя опыт художественных достижений музыкального искусства, они способствуют установлению отношений преемственности между этапами развития технологии игры на музыкальных инструментах. И здесь нельзя не отметить и культурологический аспект – влияние образовательных проектов на процесс формирования культурно-ценностной системы музыканта-исполнителя.

Образовательная деятельность МАСМ способствует, на наш взгляд, решению целого круга актуальных проблем: от просветительского расширения границ представлений о музыке и её новых выразительных средствах до разработки технологии обогащения знаний в области современного музыкального исполнительства в соответствии с закономерностями современного культурного этапа.

Литература:

1. Алиева, З.Э. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве / З.Э. Алиева. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2020. – № 1. – С. 43–46.
2. Бойкова, В.П. Расширенные исполнительские техники в творчестве Зигфрида Пальма: путь к новому виолончельному искусству : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бойкова Василиса Петровна ; ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского. – Москва, 2014. – 20 с. – Текст : непосредственный.
3. Гордеева, Т.Ю. Современный мир и человек поющий Егора Резникова / Т.Ю. Гордеева. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура XXI века: Теория, исполнительство, образование : материалы I Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 21 мая 2020 года / редколлегия: З.М. Явгильдина, Т.Ю. Гордеева, Л.З. Бородавская. – Казань : Казанский государственный институт культуры, 2020. – С. 100–107.
4. Зайцева, М.Л. Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве / М.Л. Зайцева, Р.Р. Будагян. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2019. – № 2. – С. 21–25. – EDN YWWVRZ.
5. Каган, М.С. Эстетика как философская наука : унив. курс лекций / М.С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. – 543 с.– Текст : непосредственный.

6. Коломиец, Г.Г. Проблема духовно-практической полифункциональности искусства в мире человека / Г.Г. Коломиец, Я.В. Парусимова. – Текст : непосредственный // Проблема соотношения естественного и социального в обществе и человеке. – 2021. – № 12. – С. 136–150.
7. Кудашова, В.А. Звуковой образ скрипки и новые композиторские техники письма второй половины XX столетия / В.А. Кудашова. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука. – 2022. – № 2 (31). – С. 49–56. – DOI 10.36871/hon.202202007.
8. Кудашова, В.А. О некоторых инструментальных приёмах и исполнительских средствах выразительности в современной скрипичной музыке / В.А. Кудашова. – Текст : непосредственный // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2018. – № 24. – С. 121–126.
9. Маршанский, С.А. Современная отечественная музыка для альты: перспективы изучения / С.А. Маршанский. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 22 (203). – С. 164–168.
10. Маршанский, С.А. Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Маршанский Станислав Анатольевич ; Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 22 с. – Текст : непосредственный.
11. MASM : [сайт]. – Москва, 2024. – URL: : <https://m-c-m-e.ru/ru/about-us-2/> (дата обращения: 16.03.2024). – Текст : электронный.
12. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.
13. Туганов, В.Г. Звуковые возможности контрабаса: история и современность / В.Г. Туганов. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 3 (218). – С. 156–161.

References:

1. Alieva, Z.E. Problema ispolnitel'skogo stilya v sovremennom skripichnom iskusstve / Z.E. Alieva. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i vremya. – 2020. – № 1. – S. 43–46.
2. Boykova, V.P. Rasshirennye ispolnitel'skie tekhniki v tvorchestve Zigfrida Pal'ma: put' k novomu violonchel'nomu iskusstvu : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Boykova Vasilisa Petrovna ; FGBOU VPO «Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (universitet) imeni P.I. Чайковского». – Москва, 2014. – 20 s. – Текст : непосредственный.
3. Gordeeva, T.Yu. Sovremennyy mir i chelovek poyushchiy Egora Reznikova / T.Yu. Gordeeva. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya kul'tura XXI veka: Teoriya, ispolnitel'stvo, obrazovanie : materialy I Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Kazan', 21 maya 2020 goda / redkollegiya: Z.M. Yavgil'dina, T.Yu. Gordeeva, L.Z. Borodovskaya. – Kazan' : Kazanskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2020. – S. 100–107.
4. Zaytseva, M.L. Sintez akademicheskikh i neakademicheskikh traditsiy ispolnitel'stva v sovremennom skripichnom iskusstve / M.L. Zaytseva, R.R. Budagyan. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i vremya. – 2019. – № 2. – S. 21–25. – EDN YWWVRZ.
5. Kagan, M.S. Estetika kak filosofskaya nauka : univ. kurs lektsiy / M.S. Kagan. – Sankt-Peterburg : Petropolis, 1997. – 543 s. – Текст : непосредственный.
6. Kolomiets, G.G. Problema dukhovno-prakticheskoy polifunksional'nosti iskusstva v mire cheloveka / G.G. Kolomiets, Ya.V. Parusimova. – Tekst : neposredstvennyy // Problema sootnosheniya estestvennogo i sotsial'nogo v obshchestve i cheloveke. – 2021. – № 12. – S. 136–150.
7. Kudashova, V.A. Zvukovoy obraz skripki i novye kompozitorskie tekhniki pis'ma vtoroy poloviny XX stoletiya / V.A. Kudashova. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2022. – № 2 (31). – S. 49–56. – DOI 10.36871/hon.202202007.
8. Kudashova, V.A. O nekotorykh instrumental'nykh priemakh i ispolnitel'skikh sredstvakh vyrazitel'nosti v sovremennoy skripichnoy muzyke / V.A. Kudashova. – Tekst : neposredstvennyy // Rossiyskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske. – 2018. – № 24. – S. 121–126.
9. Marshanskiy, S.A. Sovremennaya otechestvennaya muzyka dlya al'ta: perspektivy izucheniya / S.A. Marshanskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2010. – № 22 (203). – S. 164–168.
10. Marshanskiy, S.A. Al'tovoe iskusstvo Rossii vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Marshanskiy Stanislav Anatol'evich ; Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. S.V. Rakhmaninova. – Rostov-na-Donu, 2012. – 22 s. – Текст : непосредственный.
11. MASM : [sayt]. – Moskva, 2024. – URL: : <https://m-c-m-e.ru/ru/about-us-2/> (data obrashcheniya: 16.03.2024). – Текст : электронный.
12. Nazaykinskiy, E.V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya / E.V. Nazaykinskiy. – Moskva : Muzyka, 1972. – 384 s. – Текст : непосредственный.
13. Tuganov, V.G. Zvukovye vozmozhnosti kontrabasa: istoriya i sovremennost' / V.G. Tuganov. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 3 (218). – S. 156–161.

Рипачева Елена Анатольевна,
кандидат педагогических наук;
ФГБОУ ВО «Петербургский государственный университет путей сообщения Александра I»,
доцент кафедры русского и иностранного языков
E-mail: immopa75@gmail.com
Россия, г. Санкт-Петербург

Зелинская Юлия Александровна,
ФГБОУ ВО «Петербургский государственный университет путей сообщения Александра I»,
старший преподаватель
E-mail: zelijul@yandex.ru
Россия, г. Санкт-Петербург

ИЗУЧЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. Статья посвящена изучению психологии художественного творчества, анализу способностей художника, художественной одаренности. Делаются выводы о сочетании сознательного и бессознательного в творчестве, анализируется роль таланта и мастерства. Изучаются психические механизмы и закономерности творческого процесса.

Ключевые слова: художественная одаренность; творчество; бессознательное и сознательное; творческие способности; психические механизмы и закономерности.

Elena Ripacheva,
Candidate of Pedagogical Sciences;
Alexander I Petersburg State Transport University,
Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Languages
E-mail: immopa75@gmail.com
Russia, St. Petersburg
Julia Zelinskaya,
Alexander I Petersburg State Transport University,
Senior Lecturer
E-mail: zelijul@yandex.ru
Russia, St. Petersburg

STUDYING OF PSYCHOLOGY OF ARTISTIC CREATIVITY

Annotation. The article is dedicated to psychology of artistic creativity, analysis of artist's abilities, description of artistic giftedness. Combination of conscious and unconscious, talent and skills is being studied. Psychological mechanisms and patterns of artistic creativity are being analyzed.

Keywords: artistic giftedness; art; conscious and unconscious; artistic abilities; psychological mechanisms and patterns.

Психология художественного творчества всегда интересовала специалистов в области языкознания, филологов, лингвистов, психологов, философов. Творчество – это процесс изменения, преобразования, соединения, создания нового и лучшего. Изучая процесс художественного творчества, необходимо учитывать его психологические аспекты. Многие известные психологи, например, К. Юнг, отмечали, что психология как наука о душевных процессах неотрывно связана с эстетикой творчества. Гениальность художников, писателей всегда вызывала большой интерес исследователей. Некоторые из них (например, Ч. Ламброзо, А. Шопенгауэр) полагают, что гениальность автора художественного произведения является формой умственной патологии. А. Шопенгауэр писал: «Как известно, гениальность редко встречается в союзе с преобладающей разумностью, напротив, гениальные индивидуумы часто подвержены сильным аффектам и неразумным страстям» [1, с. 1]. Стихийное творчество можно сравнить со стихийными бедствиями (войны, изменение политического строя, социальные перестройки). Но, безусловно, многие авторы не согласны с данным утверждением, считая, что твердость логического мышления является основой творческих достижений.

Как отмечает американский психолог Д. Гипфорд, в процессе творчества проявляются шесть основных способностей художника: беглость мышления, умение проводить аналогию и противопоставление, экспрессивность, умение переключаться с одного вида объектов на другой, оригинальность или умение адаптироваться, умение придавать художественной форме нужные очертания [1]. Художественная одаренность – это способность проявлять острое внимание к жизни, умение выбирать объекты такого внимания, запоминать свои впечатления, затем извлекать их из памяти и использовать их в ассоциациях и творческих связях. Художественная одаренность невозможна без творческого воображения.

Важнейшим фактором творчества является умение автора внутренне освободиться, способность поделиться с другими своими глубинными переживаниями или впечатлениями. Для удачного творческого процесса необходимо иметь воображение, сознание, подсознание, разум, интуицию. Плодотворное творчество требует

состояния вдохновения. Как отмечает Ю. Боров, вдохновение – это «специфическое творчески-психологическое состояние ясности мысли, интенсивности ее работы, богатства и быстроты ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, выброса накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственного включения его в творчество» [1, с. 2]. Если автора посетило вдохновение, интуитивное и сознательное соединятся в творческом процессе.

Творчество происходит на бессознательном и сознательном уровнях. Понятие бессознательного включает в себя совокупность психических образований, процессов, механизмов при которой автор не отдает себе отчета в своих побуждениях. Бессознательное в творчестве основывается на генетической памяти и эволюционных процессах, хранящих предыдущий опыт. А сознательная форма творчества предполагает логические действия (анализ, синтез, абстракция, обобщение, логические выводы, поиск новых закономерностей, изобретение нового) [2, с. 19–20].

Древние философы считали, что в процессе творчества душа художника выходит за свои пределы, проникает в запредельный мир, входит в экстаз. Экстаз – это состояние божественной одержимости, некое безумие, изменение нормального состояния души. Но творческий процесс является мотивированным даже если он не сопровождается сознательным намерением. У любого автора художественного произведения есть внутренняя предрасположенность к неким темам, способам художественной выразительности, языковым приемам. Кроме таланта автор обладает и мастерством, умением выбрать свой собственный стиль, способностью выразить свои собственные переживания. Для творческого процесса необходимо сочетание темперамента и расчета для достижения художественного эффекта. Поэтому автору необходима жесткая самодисциплина. Помимо этого творчество всегда систематично. К примеру, после долгого перерыва в творчестве художнику трудно вновь начать творить. При длительном бездействии автору нужен большой толчок, стимул извне [3, с. 207].

Основной задачей психологии творчества является раскрытие психических механизмов и закономерностей творческого процесса, определение составляющих творческих способностей художника. Автор всегда использует свое дарование для передачи своего внутреннего состояния и для показа образов окружающего мира. Психология искусства исследует творческие мотивы, способности автора, а также то, как создание произведений влияет на жизнь человека. Помимо этого психология творчества изучает то, как воздействие определенных произведений производит разное впечатление на людей, вызывает разные эмоции.

Литература:

1. Боров, Ю.Б. Психология художественного творчества : учебное пособие / Ю.Б. Боров. – Санкт-Петербург : Языковой центр СПбГУ. – 270 с. – Текст : непосредственный.
2. Ермолаева-Томина, Л.Б. Психология художественного творчества : учебное пособие для вузов / Л.Б. Ермолаева-Томина. – Москва : Академический проект, 2003. – 304 с. – ISBN 5-8291-0327-3. – Текст : непосредственный.
3. Мурзина, С.М. Психология художественного творчества / С.М. Мурзина. – Текст : электронный // Ученый записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 3. – С. 204–208. – URL: <http://cyberleninka.ru>article>psihologia-hudozhe> (дата обращения: 18.02.2024).
4. Овсянникова, Е.А. Основные понятия психологии художественного творчества / Е.А. Овсянникова. – Текст : электронный // Фонд поддержки талантливых детей и молодежи «Звездный проект» ZV-PR.RU : [сайт]. – Бердск. – 2020. – 27 сентября. – URL: <https://zv-pr.ru>flies>method> (дата обращения: 03.03.2024).

References:

1. Borev, Yu.B. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva : uchebnoe posobie / Yu.B. Borev. – Sankt-Peterburg : Yazykovoy tsentr SPbGU. – 270 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Ermolaeva-Tomina, L.B. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva : uchebnoe posobie dlya vuzov / L.B. Ermolaeva-Tomina. – Moskva : Akademicheskij proekt, 2003. – 304 s. – ISBN 5-8291-0327-3. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Murzina, S.M. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva / S.M. Murzina. – Tekst : elektronnyy // Uchenyy zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki. – 2008. – № 3. – S. 204–208. – URL: <http://cyberleninka.ru>article>psihologia-hudozhe> (data obrashcheniya: 18.02.2024).
4. Ovsyannikova, E.A. Osnovnye ponyatiya psikhologii khudozhestvennogo tvorchestva / E.A. Ovsyannikova. – Tekst : elektronnyy // Fond podderzhki talantlivykh detey i molodezhi «Zvezdnyy proekt» ZV-PR.RU : [sayt]. – Berdsk. – 2020. – 27 sentyabrya. – URL: <https://zv-pr.ru>flies>method> (data obrashcheniya: 03.03.2024).

Семенихин Александр Васильевич,
Губкинский филиал ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»,
преподаватель отделения оркестровых инструментов
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Россия, г. Губкин

Щеголев Павел Сергеевич,
МБУ ДО «Детская школа искусств № 7» городского округа город Воронеж,
преподаватель отделения духовых и ударных инструментов
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Россия, г. Воронеж

ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРА В СТАРШИХ КЛАССАХ ДМШ И ДШИ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ ИЗ ЦИКЛА «ТРИ МАРИЙСКИЕ МЕЛОДИИ» А. ЭШПАЯ

Аннотация. Статья содержит биографические сведения о композиторе Андрее Эшпае и его творческих предпочтениях. В ней также даются анализ формы, содержания и драматургии первой пьесы цикла «Три марийские мелодии» и некоторые методические и исполнительские рекомендации.

Ключевые слова: А. Эшпай; «Три марийские мелодии» для кларнета и фортепиано; народный фольклор; джаз.

Alexander Semenikhin,
Gubkin branch of the Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Teacher of the Orchestral Instruments Department
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Russia, Gubkin

Pavel Shchegolev,
Children's Art School No. 7 of the Voronezh City District,
Teacher of the Wind and Percussion Instruments Department
E-mail: Pavel-klarinet@mail.ru
Russia, Gubkin

STUDYING THE MODERN CLARINET REPERTOIRE IN HIGH CLASSES OF MUSIC SCHOOLS WITH THE EXAMPLE OF A PLAY FROM THE CYCLE «THREE MARI MELODIES» BY A. ESHPAY

Annotation. The article contains biographical information about the composer Andrei Eshpai and his creative preferences. It also provides an analysis of the form, content and dramaturgy of the first play in the cycle “Three Mari Melodies” and some methodological and performing recommendations.

Keywords: A. Eshpai; “Three Mari Melodies” for clarinet and piano; folklore; jazz.

В настоящее время становится актуальным обращение к музыке современных композиторов. Подбор и неустанное стремление к обновлению педагогического репертуара – одна из важнейших задач преподавателей-музыкантов. Кларнетовая музыка современников непременно должна звучать и изучаться в учебных классах музыкальных школ. Кларнетовый репертуар авторов XX века обширен. Среди популярных и часто звучащих произведений отметим следующие: В. Гамалия «Концертное интермеццо», А. Габуччи «Анданте и скерцо», А. Мессаже «Конкурсное соло», К. Мострас «Этюд на тему Н. Римского-Корсакова», М. Раухвергер «Пять прелюдий для кларнета и фортепиано».

В данной статье мы хотим привлечь ваше внимание к яркой и интересной музыке, которая, несомненно, обогатит учебный и концертный репертуар юных кларнетистов – «Три марийские мелодии» для кларнета и фортепиано А. Эшпая.

Замечательный российский советский композитор А. Эшпай (1925–2015 гг.) известен широкому кругу любителей музыки прежде всего своими легендарными песнями: «А снег идет», «Сережка с Малой Бронной», «Криницы», «Я сказал тебе не все слова». Мелодичные и сердечные, они давно и прочно завоевали доверие и любовь слушателей. Также А. Эшпай является автором большого количества киномузыки. Достаточно перечислить его работы к известным кинокартинам советских режиссеров – «Майор Вихрь», «Адъютант его превосходительства», «Седьмое небо» и т. д.

А. Эшпай – великолепный пианист, известный композитор, человек, увлекающийся различными стилевыми направлениями, которые нашли отражение в его творчестве. Здесь и джаз, и народный фольклор разных стран, и музыка родной марийской культуры. Удивительно, что автор шедевров так называемой «легкой» музыки создал большое количество серьезных музыкальных произведений. Он является автором 9 симфоний, множества инструментальных концертов для солирующих инструментов с оркестром (2 фортепианных, скрипичный, для саксофона, фагота и т. д.). В том числе им написан «Концерт для кларнета с оркестром». Также внимание слушателей привлекают его камерно-инструментальные сочинения. Среди них произведения, сочиненные для кларнета и фортепиано – «Три марийские мелодии» (1947), «Прелюдия, адажио и fuga» (1949), «Сюита» (1952).

«Три марийские мелодии» для кларнета и фортепиано – своеобразный триптих, посвященный марийской музыкальной культуре. Этим сочинением он отдал дань своим родным корням. Отец Эшпая – Яков Андреевич – по национальности был марийцем, основоположником марийской профессиональной музыки. В характере музыки ясно ощутимы связи с марийским народным фольклором. Мелодика партий пронизана народно-песенными интонациями, чаще всего основана на пентатонике.

А. Эшпай использовал в этом цикле большие тембровые и виртуозные возможности кларнета, а также колористику фортепиано (гармоническое убранство фортепианной фактуры этой пьесы отличается красочностью, декоративностью). Варьирование тем и полифоническое изложение характерно для композиторской манеры Эшпая.

Этот цикл состоит из трех контрастных миниатюр. В их основе лежат народные марийские мелодии и наигрыши. Рассмотрим подробнее первую пьесу этого триптиха. Светлый радостный колорит миниатюры обусловлен выбором тональности ми-бемоль мажор. В ее основе незатейливая простая марийская мелодия, состоящая из 8 тактов, которая в неизменном виде повторяется 4 раза. Перемещаясь из партии кларнета в партию фортепиано и варьируясь в аккомпанементе, она получает каждый раз новое, удивительно-нарядное звучание. Национальный колорит создается пентатонической интонационной основой мелодии. Шаловливый, скерцозный, танцевальный характер создается темпом аллегро и усиливается наличием контрастных штрихов.

Пьеса начинается с проведения мелодии у кларнета – соло. В 4 такте к кларнету подключается фортепиано. Игривый характер миниатюры сменяется лирическим, соответственно, вместо штриха *staccato* появляется *legato*. В партии рояля начинают звучать синкопирующие, «свингующие» джазовые септаккорды. Согласитесь, неожиданное и новаторское сочетание фолка и джаза.

Второе проведение темы переходит к партии фортепиано. Мелодия начинает звучать на *forte* в унисон в обеих партиях рук. В 4 такте этого эпизода подключается кларнет, и дуэт увлекает стихия джаза. Каскад квартаккордов, спускающихся по хроматизмам в 16–17 тактах сменяется арфообразными пассажами рояля. Смена фактуры, динамики, а потом и темпа (*meno mosso*) приводит к умиротворенному лиричному звучанию на *legato* кларнета. Отметим, что в этом эпизоде важно добиться мягкого, теплого кларнетового тембра и нарядно звучащих, переливающихся арпеджированных пассажей рояля.

В 25 такте начинается непрерывное динамическое нарастание, приводящее к *forte* в обеих партиях и к одной из кульминаций. Затем происходит резкая смена динамики, мелодия звучит в другом регистре у кларнета – он начинает её не во второй, а в первой октаве. Это сопровождается сменой состояний – постепенно усиливается эмоциональное напряжение. Вновь мы слышим джазовые аккорды и синкопы в партии рояля. Огромное *crescendo* и уже празднично, а не тревожно звучащие гирлянды пассажей на *forte* и *fortissimo* приводят пьесу к грандиозному гимническому финалу.

Хочется отметить изобретательность композиторского почерка Эшпая в этой пьесе, смелое смешение стилей.

Главная задача исполнителей (а здесь непременно важен тандем кларнетиста и пианиста) – умение интересно срежиссировать эту миниатюру. Мгновенно переключаться из одного эмоционального состояния в другое – ключ к успешному исполнению этого произведения.

Кропотливая ансамблевая работа, хороший слуховой контроль, детализированная проработка динамики, штрихов и сложных технических эпизодов, яркая эмоциональная окрашенность пьесы позволит превратить ее в великолепный концертный номер. Большой темп произведения, сложные ритмические комбинации рояля и кларнета указывают на то, что данное произведение можно использовать в старших классах (6–7) ДШИ, ДМШ, когда у учащегося уже достаточно развиты музыкальное мышление и слуховые представления, а также имеется хорошая техническая оснащенность.

В заключение хочется отметить, что в наше время обращение к музыке современных композиторов, продолжающих традиции русского классического искусства, очень актуально. Любовь и бережное отношение к родным истокам являются одним из приоритетов в воспитании патриотизма у подрастающего поколения.

Литература:

1. Эшпай, А. Три марийские мелодии: для кларнета и фортепиано / А. Эшпай. – Москва : Советский композитор, 1969. – 11, 3 с. – URL: http://www.classon.ru/lib/catalog/proizvedeniya_soviet_composers_clarinet/Composition/dlya-klarneta-i-fortepiano-klavir-a-esipay---tri-mariyskie-melodii/ (дата обращения: 24.03.2024). – Текст : электронный.

References:

1. Eshpay, A. Tri mariyskie melodii: dlya klarneta i fortepiano / A. Eshpay. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1969. – 11, 3 s. – URL: http://www.classon.ru/lib/catalog/proizvedeniya_soviet_composers_clarinet/Composition/dlya-klarneta-i-fortepiano-klavir-a-esipay---tri-mariyskie-melodii/ (data obrashcheniya: 24.03.2024). – Tekst : elektronnyy.

Серикова Елена Николаевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: petraElena520391@mail.ru
Россия, г. Челябинск

СЕМЕЙНОЕ ВОСПИТАНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКОЙ

Аннотация. Автор статьи описывает беседу со студентами о семейном воспитании.

Ключевые слова: ценности; обряд инициации; полевое поведение; дошкольный возраст.

Elena Serikova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Department of Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines
E-mail: petraElena520391@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

FAMILY EDUCATION BY A RUSSIAN FOLK TALE

Annotation. The author of the article describes a conversation with students about family education.

Keywords: values; initiation rite; field theory; preschool age.

На первой беседе, посвященной году семьи, на занятии по предмету «Педагогические основы преподавания творческих дисциплин» по теме семейного воспитания студенты вспоминали любимые сказки, говорили о детстве. Приведем некоторые высказывания обучающихся.

«Год семьи в России объявлен Президентом В.В. Путиным в целях популяризации государственной политики в сфере защиты семьи, сохранения традиционных семейных ценностей. Ценности являются основой крепкой и счастливой семьи».

«Сказка – один из жанров фольклора или художественной литературы. Сказку характеризует отсутствие претензий на историчность повествования и нескрываемая вымышленность сюжета».

«Русские народные сказки занимают важное место среди устного народного творчества и открывают перед юными читателями удивительный и волшебный мир».

Современные студенты вспомнили такие русские сказки, как «Колобок», «Репка», «Курочка ряба». Но в основном вспомнились сказки зарубежных авторов – «Маленький принц», «Золушка», сказки Братьев Гримм и некоторые сказки уже современных авторов, которые студенты читали в подростковом возрасте. Русские народные сказки присутствовали в детстве нынешних студентов чаще всего в качестве советских мультфильмов.

Как воспитывает сказка, как донести до ребенка информацию не вызывая у него страх и тревожность?

Читая вслух по ролям русскую народную сказку «О петушке-золотом гребешке» студенты узнали, что сказка рассказывает о дружбе, а также о возрастных особенностях личности. Благополучно развивающийся ребенок дошкольного возраста очень доверчив, и даже неоднократно предупрежденный взрослыми, не воспринимает информацию, о том, что есть злые люди, которые могут причинить ему вред. Поэтому чужой человек, нашедший подход к ребенку дошкольного возраста, – по-доброму с улыбкой заговоривший, пообещавший что-то интересное – может увести ребенка. Настойчивые предупреждения об опасных людях, запугивание своего ребенка создают у него устойчивую тревогу или страх, что мешает нормальному развитию, к тому же такие действия родителей непродуктивны. «Это выражено тем, что у ребенка дошкольного возраста проявляется «полевое поведение» [2].

«Малыши дошкольного возраста имеют память эмоционального характера. Поэтому, читая ребенку сказку захватывающе, различными голосами, можно донести нужную информацию, не вызывая у него внутренней тревоги и страха» [там же].

«К тому же дети дошкольного возраста с удовольствием слушают сказки про животных и детей. При эмоциональном чтении взрослого ребенок может запоминать большой объем информации. От сказки ребенок берет гораздо больше информации, чем может показаться на первый взгляд. В сказке скрыт глубокий смысл, который воздействует на подсознание ребенка, помогает ориентироваться в жизни. Сказка развивает воображение, помогает думать» [3].

«Сказка сохранила следы многих обрядов и обычаев: многие мотивы только через сопоставление с обрядами получают свое объяснение».

«Например, в сказке «Гуси-лебеди» студенты узнали об обряде инициации, который в древности проходил ребенок, переходя на другую ступень своего развития. Современный ребенок является заложником гиперопеки родителей, что является почвой для конфликта между детьми и родителями в тот момент, когда ребенок сообщает родителю, что он уже вырос, а родители сообщают своему уже взрослому ребенку, что он станет взрослым, когда решат родители» [4].

«Эпический жанр письменного и устного народного творчества полезно читать не только детям, но и взрослым» [1]. У каждого народа были и есть свои народные сказки, которые передаются из уст в уста, несут свою историю, культуру, воспитание, предсказание и многое другое, что в нее зашифровали наши предки.

Литература:

1. Бережковская, Е.Л. Культурно-историческая психология развития : учебник для вузов / Е.Л. Бережковская. – Москва : Юрайт, 2024. – 616 с. – ISBN 978-5-534-14190-0. – Текст : непосредственный.
2. Бережковская, Е.Л. Психология развития и возрастная психология : учебник для вузов / Е.Л. Бережковская. – Москва : Юрайт, 2023. – 357 с. – ISBN 978-5-534-14308-9. – Текст : непосредственный.
3. Ермолаева-Томина, Л.Б. Психология художественного творчества : учебное пособие для вузов / Л.Б. Ермолаева-Томина. – Москва : Академический Проект («Gaudeamus»), 2003. – 304 с. – ISBN 5-8291-0327-3. – Текст : непосредственный.
4. Сорокоумова, Е.А. Возрастная психология : учебное пособие для среднего профессионального образования / Е.А. Сорокоумова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2023. – 227 с. – ISBN 978-5-534-04323-5. – Текст : непосредственный.

References:

1. Berezhkovskaya, E.L. Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya razvitiya : uchebnik dlya vuzov / E.L. Berezhkovskaya. – Moskva : Yurayt, 2024. – 616 s. – ISBN 978-5-534-14190-0. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Berezhkovskaya, E.L. Psikhologiya razvitiya i vozrastnaya psikhologiya : uchebnik dlya vuzov / E.L. Berezhkovskaya. – Moskva : Yurayt, 2023. – 357 s. – ISBN 978-5-534-14308-9. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Ermolaeva-Tomina, L.B. Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva : uchebnoe posobie dlya vuzov / L.B. Ermolaeva-Tomina. – Moskva : Akademicheskii Proekt («Gaudeamus»), 2003. – 304 s. – ISBN 5-8291-0327-3. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Sorokoumova, E.A. Vozrastnaya psikhologiya : uchebnoe posobie dlya srednego professional'nogo obrazovaniya / E.A. Sorokoumova. – 2-e izd., ispr. i dop. – Moskva : Yurayt, 2023. – 227 s. – ISBN 978-5-534-04323-5. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 5
ТВОРЧЕСТВО М.И. ГЛИНКИ:
К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

Рябokonь Екатерина Сергеевна,
АНО ВО «Институт современного искусства»,
магистрант, обучающийся по специальности 53.04.02 Вокальное искусство
E-mail: ckaterincka@yandex.ru
Россия, г. Москва

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДИК М.И. ГЛИНКИ И М. ГАРСИИ
И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ

Аннотация. Данная статья посвящена описанию и анализу методик величайших личностей в истории музыкального искусства – М.И. Глинки и М. Гарсии. М.И. Глинка и М. Гарсия – представители двух стран музыкального общества XIX века – России и Испании. На основе методик М.И. Глинки и М. Гарсии строятся последующие современные методики обучения пению. Статья подробно расскажет, как и в каком качестве можно применить вклад знаменитых творцов в процессе обучения детей пению, а также поможет молодым преподавателям вокала в ознакомлении и практическом применении новых знаний.

Ключевые слова: вокальное искусство; вокализ; методика; М.И. Глинка; М. Гарсия.

Ekaterina Ryabokon,
Institute of Contemporary Art,
Master's Student Studying in the Specialty 53.04.02 Vocal Art
Email: ckaterincka@yandex.ru
Russia, Moscow

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE METHODS OF M.I. GLINKA AND M. GARCIA
AND THEIR APPLICATION FOR TEACHING VOCAL

Annotation. This article is devoted to the description and analysis of the methods of the greatest personalities in the history of musical art – M.I. Glinka and M. Garcia. Since M.I. Glinka and M. Garcia are representatives of the musical society of the XIX century, their views on the process of learning to sing have certain similarities. Based on the methods of M.I. Glinka and M. Garcia, subsequent modern methods of teaching singing are being built. The article will tell in detail how and in what capacity the contribution of famous creators can be applied in the process of teaching children to sing, and will also help young vocal teachers in familiarization and practical application of new knowledge.

Keywords: vocal art; vocalization; methodology; M.I. Glinka; M. Garcia.

Михаил Иванович Глинка – русский композитор XIX века, основоположник русской вокальной школы. Несмотря на то, что композитор не стал профессиональным певцом и не позиционировал себя преподавателем пения, обучался музыке и пению он с самых юных лет, параллельно с занятиями скрипкой и фортепиано. Получив образование в Благородном пансионе при Главном Педагогическом институте, М.И. Глинка начинает своё творчество с написания романсов, которые сам он впоследствии считал неудавшимися. К таким романсам относятся «Не искушай», «Не пой, красавица, при мне». Он получает всесторонние знания в области полифонии, инструментовки, получает знакомство с А.С. Пушкиным, А.С. Грибоедовым, А.А. Дельвигом, В. Беллини, изучает вокальный стиль «бельканто». Следует сказать, что М.И. Глинка являлся преподавателем вокала в придворной капелле, различных училищах и институтах, обучал пению артистов театра.

В 1835 году М.И. Глинка познакомился с великим оперным певцом (басом) Осипом Афанасьевичем Петровым. Впоследствии он впервые исполнил партию Ивана Сусанина в опере «Жизнь за царя». О.А. Петров работал с Глинкой в качестве исполнителя главных ролей его опер сравнительно долго. Великий композитор особенно вдохновился голосом певца, богатого яркими мощными звуковыми оттенками баса и имевшего большую пластичность голоса. О.А. Петров, впервые услышав этюды маэстро, осознал, что они способны научить гораздо большему, чем многочисленные упражнения итальянских школ. Видя его заинтересованность в развитии и укреплении голоса, М.И. Глинка в 1835 году пишет сборник упражнений для развития голоса. Упражнения были написаны специально для голоса О.А. Петрова, подтверждение тому – ссылка и дословное указание «Вам бы я посоветовал» в методических рекомендациях к вокальным упражнениям (этюдам).

В своей методике М.И. Глинка применяет концентрический метод развития голоса. Начинать обучение пению и развитию голоса нужно с примарных тонов, «без всякого усилия берущихся», пишет М.И. Глинка. Иными словами, начинать петь нужно в диапазоне речевого голоса. М.И. Глинка был первым, кто рекомендовал данный подход обучения, так как в методиках итальянских школ упражнения строятся на включение в работу всего диапазона голоса. Основатель концентрического метода рекомендует пропевание гамм на литеру «А», при этом не делая крещендо, как это было принято в иностранных школах вокала, а держать в ровной силе, что является более сложным вариантом исполнения. Гаммы, как пишет М.И. Глинка, помогут уравнивать голос на всём его диапазоне.

Этюды М.И. Глинки состоят из двух частей, где первая предназначена для «усовершенствования голоса», движение по нотам плавное, по смежным ступеням, в пределах одной октавы, а вторая – для совершенствования тонкостей голоса «мордент, группетто и трели». Над каждым упражнением приведены рекомендации для исполнения. Примечательно, что практически половина (45%) всех упражнений направлена на пропевание терции. Это самый легкий для слуха, гармоничный и удобный для голоса интервал. Движение голоса по смежным нотам сопутствует его уравниванию. М.И. Глинка придерживался гармонического родства тонов при подборе и написании упражнений, то есть движение по тонам I, III, V, VI, IV, II, VII, поскольку человеческий слух находится в прямой зависимости от движений голоса. В отличие от метода М.И. Глинки, другие школы начинают освоение диапазона голоса по диатонической гамме, что, по мнению творца, затрудняет обучение.

М.И. Глинка выявил основную закономерность, заключающуюся в том, что при уравнивании голоса в среднем комфортном для пения регистре, появляется сила голоса в крайних регистрах пения. Метод М.И. Глинки не допускает вредного напряжения голоса, он основан на главной работе с удобной, средней частью диапазона. Данная система впоследствии была поддержана многими западными вокальными школами.

По мнению самого О.А. Петрова, именно этюды М.И. Глинки хранили его голос на протяжении 50 лет работы на сцене.

Мануэль Гарсия (Мануэль Патрицио Родригес Гарсия) – испанский оперный певец XIX века, лондонский учитель пения, изобретатель ларингоскопа (1855), основатель новой медицинской специальности – фонологии, автор трактата «Полный трактат об искусстве пения» (1840). Отец Мануэля Гарсии был ведущим тенором, известным оперным певцом Испании, в 1829 году открывшим в Париже свою вокальную школу, где впоследствии начал преподавать сам Мануэль Гарсия (мл.). С 1842 по 1850 годы Гарсия преподавал пение в Парижской консерватории. Далее в 1848–1895 годах Мануэль Гарсия являлся профессором Королевской академии музыки в Лондоне, доведя музыкальное образование до невероятных высот.

«Полный трактат об искусстве пения» посвящен основам вокальной подготовки, в котором рассматриваются все составные части вокала. Отдельные главы первой части посвящены следующим темам:

- классификация поставленных голосов. Дыхание;
- регистры и тембры;
- звукообразование и качество голоса;
- соединение регистров;
- о вокализмах;
- ведение звука на всей протяженности дыхания или звуки *sostenuto*;
- о трели.

Вторая часть трактата посвящена искусству фразировки, артикуляции и выразительности пения.

Мануэль Гарсия уделяет большое внимание анатомии голосового аппарата, говорит о певческом дыхании, о разнице регистров, о мутационном периоде, о разнице регистров мужского и женского пения, о фразировке и прочих составных частях вокала. В сравнении с Гарсией, М.И. Глинка негативно относился к фальцету, считая данный регистр или тип смыкания неслышимым, «не опёртым на дыхание».

М. Гарсия рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра, непременно в светлом тембре. Данный взгляд М. Гарсии схож с М.И. Глинкой, который рекомендовал начинать упражнения с натуральных тонов диапазона голоса. Также М. Гарсия запрещает злоупотреблять верхним участком диапазона, «ибо это разрушает голос». Мнение М.И. Глинки в данном аспекте вопроса полностью солидарно.

Упражнения М. Гарсии следует исполнять портадо (скользя от звука к звуку), легато (связно), мартеллато (резко, акцентированное стаккато), пиккелато (легкое стаккато), аспирандо (с придыханием), маркандо с акцентом, соспендо (приостанавливаясь), а также комбинируя все приёмы. Вокализмы в методе Гарсии построены по диатонической гамме в пределах квинты и октавы в начале обучения. С увеличением требований к звуку, филировке, диапазон также расширяется до полутора октав.

Мануэль Гарсия располагает упражнения также по принципу от простого к сложному и даёт подробные комментарии к каждому из его вокализов. Учитывая факт, что часть записей М.И. Глинки не сохранилась, мы не можем полностью утверждать отсутствие более обширных рекомендаций, как и не можем отрицать.

Для обучения детей вокалу применимы обе данные методики. Мануэль Гарсия детально приводит примеры, связанные с мутациями, что является несомненным преимуществом методики, как и полностью научный подход к голосовому аппарату. Гарсия акцентирует внимание не только на звуковедении, что важно при постановке голоса, но и на более сложных вокальных приёмах. М.И. Глинка даёт универсальную характеристику и совет для всех этюдов, что также позитивно влияет на отработку первичных навыков пения. Его «Этюды», вследствие простоты и движения по гармоническим ступеням гаммы помогут в развитии слуха и голоса детей.

Несомненно, сравнительный вклад Глинки и Гарсии неравноценен. Безусловно, Гарсия в своей работе как теоретически, так и практически внес неизмеримо больше вклада в развитие вокального образования, но тем и ценнее для нас наследие М.И. Глинки, что в большинстве случаев его пожелания и рекомендации по вокальному образованию полностью совпадают со взглядами великого преподавателя. Особую ценность в преподавательском наследии М.И. Глинки представляет то, что свои взгляды М.И. Глинка изложил задолго до систематизированных публикаций Мануэля Гарсии, то есть тогда, когда в российском музыкальном вокальном образовании никаких общих систем и учебников не было.

Безусловно, постулаты, которые отразил в своей методике великий композитор, существовали со времен средневекового образования, в том числе пение гамм, опевание ступеней, пение на гласную «А». М.И. Глинка открыл всему миру данные знания и подарил ученикам и последователям первую систему вокального образования.

Таким образом, педагогическое наследие М.И. Глинки стало первым и основоположным материалом для вокального образования России. Проведенное исследование и сравнение методик сможет помочь молодым преподавателям в поиске новых идей в обучении вокалу и подборе вокальных упражнений вышеуказанных методик.

Литература:

1. Гарсия, М. Полный трактат об искусстве пения / М. Гарсия. – 1-е изд. – Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2015. – 416 с. – Текст : непосредственный.
2. Глинка, М.И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы сольфеджио : учебное пособие / М.И. Глинка. – Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1951. – 58 с. – Текст : непосредственный.
3. Глинка, М.И. Литературное наследие. В 2 томах. Том 1. Автобиографические и творческие материалы / М.И. Глинка. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1957. – 748 с. – Текст : непосредственный.
4. Загурский, Б.И. М.И. Глинка. Жизнь и творчество / Б.И. Загурский. – 2-е изд. – Москва : Музгиз, 1948. – 176 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Garsiya, M. Polnyy traktat ob iskusstve peniya / M. Garsiya. – 1-e izd. – Sankt-Peterburg : Lan' ; Planeta muzyki, 2015. – 416 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Glinka, M.I. Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa, metodicheskie k nim poyasneniya i vokalizy sol'fedzhio : uchebnoe posobie / M.I. Glinka. – Moskva ; Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1951. – 58 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Glinka, M.I. Literaturnoe nasledie. V 2 tomakh. Tom 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy / M.I. Glinka. – Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957. – 748 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Zagurskiy, B.I. M.I. Glinka. Zhizn' i tvorchestvo / B.I. Zagurskiy. – 2-e izd. – Moskva : Muzgiz, 1948. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.

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

ПРИНЦИПЫ СКАЗОЧНО-ЭПИЧЕСКОЙ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ М.И. ГЛИНКИ

Аннотация. Автор статьи рассматривает особенности жанра сказочно-эпической оперы, раскрывая понятийно-содержательную сторону дефиниций «эпос» и «сказка». В статье анализируются музыкально-драматургические принципы оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» с точки зрения морфологии сказочного эпоса.

Ключевые слова: оперный жанр; сказочный эпос; морфология жанра; драматургические принципы.

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: stepanova.n2010@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

THE PRINCIPLES OF M.I. GLINKA'S FABULOUSLY EPIC OPERA DRAMATURGY

Annotation. The author of the article examines the features of the genre of fairy-tale epic opera, revealing the conceptual and substantive side of the definitions of «epic» and «fairy tale». The article analyzes the musical and dramatic principles of M.I. Glinka's opera «Ruslan and Lyudmila» from the point of view of the morphology of the fairy-tale epic.

Keywords: opera genre; fairy tale epic; genre morphology; dramatic principles.

Сказочно-эпическую оперу без преувеличения можно назвать одним из самых грандиозных жанров в музыкальном искусстве. Её композиция, построенная в соответствии с присущими ей драматургическими принципами, обусловленными морфологией жанра, представляет собой особый мир театра со своими законами,

канонами и персонажами. Сказочный эпос – это комбинаторный жанр, поэтому обратимся к этимологии понятий «эпос» и «сказка».

Эпос (от греч. epos – слово, повествование, стихотворение) – это повествовательная форма литературного жанра, описывающая объективные масштабные эпохальные события, происходящие в рамках какого-либо временного отрезка. Эпос как вид художественного творчества отличается рядом признаков: событийностью, повествовательностью, неизменным наличием рассказчика, который выступает в роли свидетеля и транслятора событий, находящихся на определённой «эпической дистанции» (выражение М.М. Бахтина) и передающих сущность целой эпохи. Ключевым признаком эпического жанра является объективность событий, освещающихся от лица рассказчика. Эпосу свойственен как вымышленный художественно-иллюзорный характер изображаемого, так и реальный, описывающий подлинные события и перипетии судеб участников этих событий. Эпические произведения создаются как в народной, так и книжной словесности и могут иметь стихотворную или прозаическую форму. К видам народной эпической словесности относится широчайший спектр жанрового фольклора: сказки, былины, мифы, легенды, исторические песни, духовные стихи, пословицы, загадки.

Сказка, как следует из вышесказанного, представляет собой разновидность эпоса. В словаре С.И. Ожегова «сказка» трактуется, как «повествовательное, обычно народно-поэтическое, произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил» [4, с. 681]. Сказка, как и эпос, принадлежит к повествовательному фольклорному жанру, являясь одним из основных видов устного народного творчества, но в отличие от эпоса, она рисует мифологическую, вымышленную картину мира. Сказочному жанру присущи свои морфологические атрибуты и композиционно-стилистическое построение. Сюжет развивается по канонам былинного предания: сказочный зачин, в котором сюжетная фабула выстраивается на противостоянии добра и зла; наличие героев-антиподов: положительных и отрицательных; борьба со злыми силами; в эпилоге всё завершается победой добра над злом.

Однако сказку можно рассматривать не только как творчество народа, но и как плод художественного творения автора, что даёт нам возможность интерпретировать сказку не только как составляющую часть фольклора, но и как жанр художественной литературы. Безусловно, фундаментом ей служит народная сказка, которая дошла до нас, получив свою известность, благодаря записям учёных-фольклористов. Известный филолог-фольклорист В.Я. Пропп подчёркивает мысль о нетленности сказочного жанра, обусловленной тем, что «сказка поэтична, задушевна, красива и глубока её правдивость, весёлость, жизненность, сверкающее остроумие; в ней сочетается детская наивность с глубокой мудростью и трезвым взглядом на жизнь» [5, с. 16]. Именно поэтому многообразный сказочный жанр во все времена был и остаётся одним из самых востребованных для композиторов, и подтверждением тому являются всемирно известные оперные шедевры, в основе которых лежат сказочные сюжеты.

Первым образцом русской сказочно-эпической оперы стала опера Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила». Вдохновлённый поэмой Александра Сергеевича Пушкина, композитор создал произведение, вобравшее в себя музыкальную и содержательную специфику древнерусского сказочного эпоса, являющее собой, по словам известного критика Г.А. Лароша, «глубокое благоговение пред нашею поэтической стариной» [3, с. 119]. Однако исследователи оперного творчества М.И. Глинки отмечают, что композитор дал более глубокомысленную трактовку пушкинской поэме. Так, по словам Б.В. Асафьева, «совершив полную метаморфозу... поэзии Пушкина», откинув весёлость и ироничность в характеристике героев, М.И. Глинка «на былинный лад распел пушкинскую поэму», усилил сказочно-эпическую составляющую, воспевая победу света над тьмой, верности и героизма над трусостью и злобой» [1, с. 53]. Таким образом, М.И. Глинка синтезировал богатейшие возможности обоих жанров – эпоса и сказки, что позволило ему существенно пополнить арсенал возможностей оперной драматургии. Великая роль вклада композитора в русское музыкальное искусство отражена в словах В.В. Стасова, что «Глинка для России, то же, что и Моцарт для Германии» [цит. по: 3, с. 96].

Открыв новую сказочно-эпическую область оперного творчества, М.И. Глинка стал основоположником характерных для неё драматургических принципов, мы обозначили их как **1) принцип ориентированности на национально-фольклорные жанры и литературные источники, 2) принцип повествовательности, 3) принцип контрастности содержательно-драматургических сфер, 4) принцип симфонизации**. Фактически выделенные нами принципы взаимосвязаны между собой. Кратко раскроем содержание каждого принципа.

Принцип ориентированности на национально-фольклорные жанры и литературные источники обусловлен тесной взаимосвязью сюжета оперы с жанрами народного искусства (былиной, легендой, сказкой и т. д.), а также литературными произведениями на сказочные сюжеты. Как указывалось выше, взяв за основу известную поэму А.С. Пушкина, М.И. Глинка полностью изменил содержательную направленность шутильной сказочной поэмы, взяв курс на грандиозность и масштабность оперы «Руслан и Людмила». М.И. Глинка «перешагнул» жанровое содержание лирической поэмы, углубив смысловую нагрузку оперы духом народности, отождествив пушкинских героев с персонажами древнего русского эпоса, что позволило композитору выйти на новый уровень философского и эстетического обобщения. Великих творцов роднит то, что их произведения являются высокохудожественными образцами жанра сказки и в поэзии, и в музыке. По словам Г.А. Лароша, «их роднит народность, не только в общем духе своих творений, но и в технической постройке», подчёркивая «безупречность мастерства» А.С. Пушкина и М.И. Глинки [3, с. 54].

Принцип повествовательности обусловлен общностью с жанрами рассказа, баллады, монолога-размышления и, как упоминалось выше, наличием рассказчика – главного героя повествования. Неспешная повествовательность тона в описании развития линий-событий «сказочно-эпического прошлого» характерна, как

для эпоса, так и для сказки. При этом, исключительно важное значение приобретает фигура рассказчика-повествователя, сказителя, рапсода и т. д. В опере «Руслан и Людмила» проводником в «события прошлых дней» является фигура Баяна. Его образ метафоричен, поскольку он присутствует в двух измерениях – в рамках реальных событий, происходящих на сцене и, в то же время, погружается вместе со слушателем в сказочно-эпическое прошлое. В своей первой песне – «За благом вслед идут печали. Печаль же – радости залог», которая иллюстрируется «гусельным сопровождением», Баян размышляет об устройстве мироздания и предрекает судьбы главных героев.

Неспешно-повествовательный ход музыкально-драматического действия позволяет композитору широко и подробно воссоздать сказочно-эпический мир оперы, детально раскрывая образ каждого героя. М.И. Глинка в развитие сюжетной линии оперы мастерски вписывает большое количество арий «портретного типа» (выражение Е.М. Левашёва), знакомя слушателя с жизнеописанием действующих персонажей. Таким образом, сам композитор принимает на себя функцию рассказчика.

Принцип контрастности содержательно-драматургических сфер в опере основан на противопоставлении двух миров: земного, реально существующего и сказочно-фантастического. Основным приёмом, который автор использует для характеристики оперных героев, основан на идеи «парности по контрасту» (выражение Е.М. Левашёва). Также внутри земной, реально существующей сферы, можно выделить русско-славянскую область и область «русского Востока», которые в дальнейшем займут доминирующую позицию в творчестве других русских композиторов.

Более полностью раскрытию драматургической логики способствует система так называемой типологизации персонажей. Аналогичную типологизацию действующих лиц мы можем проследить в классификации В.Я. Проппа, составленной исследователем на основе собранных им образцов русского эпического фольклора. Автор выделяет семь драматургических категории персонажей – «герой, вредитель, царевна, отправитель, даритель, помощник и ложный герой» [5, с. 73]. В галерее образов оперы «Руслан и Людмила» подобным образом ранжируются сказочно-эпические персонажи и им также отводятся соответствующие функции. Используя морфологию жанра сказочного эпоса можно обозначить в яркой, разнохарактерной галерее человеческих и фантастических героев антиномичные пары: хрупкая, нежная Людмила и мужественный, бесстрашный Руслан, добрый Финн и коварная Наина, пылкий, смелый Ратмир и трусливый, самовлюблённый «буря-богатырь» Фарлаф, вдохновенный Баян и жестокий Черномор и т. д.

Для музыкальной характеристики действующих оперных персонажей-типажей композитор находит свои индивидуальные мелодико-интонационные краски и неповторимый ладогармонический облик. Так, вокальное начало и его главенствующая роль применяется композитором при характеристике земного мира и инструментальное – при характеристике мира фантастического.

Принцип симфонизации – это художественный метод музыкальной композиции, научное обоснование которому дал Б.В. Асафьев. Главная идея принципа симфонизации в опере М.И. Глинки заключается во взаимодействии антитеза-образов, характеризующихся через контраст в единстве музыкально-драматургического замысла [2, с. 96].

Созданию эффектной калейдоскопичности картин-действий (свадебный пир в Киеве, волшебный замок Наины, сады Черномора и т. д.) способствует контрастная номерная структура построения оперного действия, органично сочетающая вокальные номера, хоровые и симфонические эпизоды, а также танцевальные сцены. При этом для воссоздания колорита реального и фантастического миров композитор задействует различные музыкально-выразительные средства. Например, для характеристики героев реального мира «Киевской Руси» используется опора на бытовые жанры (баллада, колыбельная, гимн, марш и т. д.), где широкая, распевная мелодика тесно связана с фольклором. При этом основным ладообразующим элементом русско-славянского тематизма является диатонический гексахорд. Фантастических героев, напротив, характеризует хроматика, неустойчивые гармонические сочетания, неожиданные модуляции, прихотливая, затейливая ритмическая организация. Их вокальные партии отличаются декламационностью, скачками на широкие интервалы. Иногда фантастические персонажи и вовсе лишаются вокальных партий и тогда важную роль в их характеристике выполняет оркестр.

Оркестровая палитра в опере «Руслан и Людмила» отличается богатством и своеобразием. Усиление композитором оркестровой красочности, несомненно, соотносится с задачами сказочно-эпического жанра (использование звукоизобразительности, системы лейтмотивов, необычных ладов и гармоний: увеличенные и уменьшенные аккорды – «аккорды-оцепенения» в сцене похищения Людмилы, уменьшённые «колкие» трезвучия Наины, целотонный звукоряд – гамма Черномора т.д.). Гениальное открытие М.И. Глинки – это целотонная гамма, которая звучит нарочито неестественно в сопоставлении с диатоникой, являющейся основой музыкального языка «Киевской Руси». Оркестр М.И. Глинки часто выполняет звукоизобразительную функцию, имитирует игру на народных инструментах.

Реальность и фантастика в опере сопоставляются М.И. Глинкой на метафизическом уровне добра и зла. Реальный мир представлен композитором в полифоническом соотношении «славянской» сферы и сферы «Востока». «Носителями» восточного тематизма являются Ратмир, Горислава, пленницы и слуги Наины и Черномора («Персидский хор», «Восточные танцы»), музыка которых опирается на характерные интонации и ладогармонические особенности, присущие музыке так называемого «русского Востока». Позже эти принципы найдут своё яркое продолжение в творчестве композиторов «Могучей кучки».

Таким образом, музыкально-драматургические традиции, заложенные М.И. Глинкой в сказочно-эпической опере «Руслан и Людмила», позволили Б.В. Асафьеву назвать этот оперный шедевр «центральным» в творчестве композитора и «достойным именоваться явлением музыкального эпоса русского народа» [1, с. 49]. Новаторские находки М.И. Глинки в жанре сказочного эпоса оказали в дальнейшем огромное влияние на творчество русских композиторов, несмотря на всю сложность его «широкоохватной» драматургии. Уникальность этого жанра заключается в возможности в звуках и красках оживить страницы русской истории, приподнимая перед слушателем завесу архаики недосягаемого прошлого.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. М.И. Глинка / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка (Ленинградское отделение), 1978. – 313 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. О симфонической и камерной музыке : пояснения и приложение к программам симфонических и камерных концертов / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка (Ленинградское отделение), 1981. – 216 с. – Текст : непосредственный.
3. Ларош, Г.А. Глинка и его значение в истории музыки / Г.А. Ларош. – Москва : Университетская типография, 1867. – 162 с. – Текст : непосредственный.
4. Ожегов, С.И. Словарь русского языка : Ок. 57000 слов / С.И. Ожегов ; под ред. Н.Ю. Шведовой. – 19-е изд., испр. – Москва : Русский язык, 1987. – 748 с. – Текст : непосредственный.
5. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 336 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. M.I. Glinka / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka (Leningradskoe otdelenie), 1978. – 313 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Asaf'ev, B.V. O simfonicheskoy i kamernoy muzyke : poyasneniya i prilozhenie k programmam simfonicheskikh i kamernykh kontsertov / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka (Leningradskoe otdelenie), 1981. – 216 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Larosh, G.A. Glinka i ego znachenie v istorii muzyki / G.A. Larosh. – Moskva : Universitetskaya tipografiya, 1867. – 162 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Ozhegov, S.I. Slovar' russkogo yazyka : Ok. 57000 slov / S.I. Ozhegov ; pod red. N.Yu. Shvedovoy. – 19-e izd., ispr. – Moskva : Russkiy yazyk, 1987. – 748 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Propp, V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki / V.Ya. Propp. – Moskva : Labirint, 2000. – 336 s. – Tekst : neposredstvennyy.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1

ФИЛОСОФИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

<i>Гребченко Дарья Андреевна</i> НЕМЕЦКАЯ КУЛЬТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА (Чешская Республика, г. Брно).....	3
<i>Гребченко Дарья Андреевна</i> СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ Ф.Ф. ЗЕЛИНСКОГО (Чешская Республика, г. Брно).....	5
<i>Гуркина Мария Ивановна, Ваховская Зинаида Станиславовна</i> ЗНАЧЕНИЕ ТЕМБРОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ДЛЯ АТРИБУЦИИ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (Россия, г. Москва).....	7
<i>Коновалова Екатерина Олеговна, Миронова Виктория Александровна, Сибгатуллина Альфия Аишафулловна</i> СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СТЕРЕОТИПОВ О НЕМЦАХ В ТИПИЧНЫХ СИТУАЦИЯХ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЕЙ ЖУРНАЛА «VITAMIN DE») (Россия, г. Елабуга).....	10
<i>Кузнецов Алексей Валерьевич</i> МАШИННОЕ ОБУЧЕНИЕ И КУЛЬТУРА: АНАЛИЗ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРЕДУБЕЖДЕНИЙ В БОЛЬШИХ ЯЗЫКОВЫХ МОДЕЛЯХ НА ПРИМЕРЕ GIGASNAT И YANDEXGPT (Россия, г. Москва).....	15
<i>Ли Синьцзэ</i> КЛАССОВЫЙ СМЫСЛ КОНСТРУКТИВИСТСКОГО ИСКУССТВА И ЕГО СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ (Россия, г. Санкт-Петербург).....	19
<i>Морозова Елена Владиславовна,</i> ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ (Россия, г. Москва).....	22
<i>Роговская Анастасия Викторовна</i> УНИКАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ СТАРОЖИЛОВ СИБИРИ (Россия, г. Челябинск, г. Якутск).....	26
<i>Родцевич Анастасия Петровна</i> ИНТЕНСИФИКАЦИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛАРУСИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. (Республика Беларусь, г. Минск).....	28
<i>Шкурко Полина Ростиславовна</i> ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ХИП-ХОП КУЛЬТУРЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ США РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ (Россия, г. Москва).....	31

РАЗДЕЛ 2

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА (МУЗЫКАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДР.)

<i>Баканач Елена Анатольевна</i> «АННА КАРЕНИНА» – ОТ РОМАНА К МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ Р. ЩЕДРИНА В ФИЛЬМЕ А. ЗАРХИ (Россия, г. Челябинск).....	33
<i>Василинич Полина Владиславовна, Колпецкая Ольга Юрьевна</i> ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ (Россия, г. Красноярск).....	37
<i>Воронова Наталья Игоревна, Николаева Карина Олеговна</i> ИММЕРСИВНЫЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (Россия, г. Коломна).....	41
<i>Галимова Наиля Вагизовна</i> ШРИФТ КАК ИНСТРУМЕНТ ГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ (Россия, г. Нальчик).....	45

<i>Глухова Ксения Андреевна, Роговская Анастасия Викторовна</i> ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА (Россия, г. Челябинск, г. Якутск).....	48
<i>Гордеева Марина Николаевна</i> «КАРМЕН» НА СЦЕНЕ ОПЕРЫ С.И. ЗИМИНА (Россия, г. Москва)	50
<i>Дегтярева Олимпиада Михайловна</i> А.Г. РУБИНШТЕЙН «АЛЬБОМ ПЕТЕРГОФА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО: ПРОБЛЕМА ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ (Республика Молдова, г. Тирасполь)	53
<i>Кардапольцева Валентина Николаевна, Гапоненко Анна Дмитриевна</i> МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.К. ДЕНИСОВА-УРАЛЬСКОГО (Россия, г. Екатеринбург)	60
<i>Колявкин Владимир Григорьевич</i> ЛЕЙТМОТИВНАЯ СИСТЕМА ОПЕРЫ «АМОК» СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ (Россия, г. Волгоград)	64
<i>Кучер Наталья Юрьевна, Белова Вероника Андреевна</i> ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ-ИГРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ «МАЛЕНЬКИЙ ТРУБОЧИСТ, ИЛИ ДАВАЙТЕ СТАВИТЬ ОПЕРУ») (Россия, г. Челябинск).....	67
<i>Кучер Наталья Юрьевна, Карташева Дарья Олеговна</i> НАДЕЖДА И ВЕРА В ПОБЕДУ В «ЛЕНИНГРАДСКОЙ» СИМФОНИИ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА (Россия, г. Челябинск).....	71
<i>Пестрякова Анастасия Алексеевна</i> КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАРТИН «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» ХЕНДРИКА ТЕРБРЮГЕНА И МАТТИАСА СТОМА (Россия, г. Санкт-Петербург).....	74
<i>Попов Константин Дмитриевич, Бакиш Людмила Семеновна</i> ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ В РАМКАХ ГИБРИДНОЙ ФОРМЫ (Россия, г. Москва)	77
<i>Руцинская Ирина Ильинична</i> МЕЖДУ ЖЕЛАЕМОМ И РЕАЛЬНЫМ: ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ПОРТРЕТА М.В. ЛОМОНОСОВА (Россия, г. Москва)	81
<i>Секретова Лариса Адольфовна</i> КАЛЕНДАРНАЯ ПЕСЕННО-ОБРЯДОВАЯ ТРАДИЦИЯ НА УРАЛЕ (Россия, г. Челябинск).....	83
<i>Тонковидова Анна Викторовна</i> ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМ В ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ (Россия, г. Краснодар).....	87
<i>Шноль Ксения Эдуардовна</i> РУССКИЙ XVIII ВЕК В ПОЭЗИИ МАКСИМА АМЕЛИНА: ЛЕКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТ (Россия, г. Санкт-Петербург)	89
<i>Юань Мэнжо</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА В ИСКУССТВЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ КИТАЯ (Республика Беларусь, г. Минск)	91

РАЗДЕЛ 3 ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

<i>Амирова Айсель Алимирза</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА АЛТАЯ САДЫГЗАДЕ (Азербайджанская Республика, г. Баку)	95
--	----

<i>Бутова Светлана Сергеевна</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ОСОБЕННОСТИ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ (Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк).....	97
<i>Воронова Наталья Игоревна, Брешева Анжелика Александровна</i> ОБРАЗЫ ДЕТСТВА В СОВЕТСКОЙ АНИМАЦИИ (Россия, г. Коломна).....	100
<i>Исакова Заринабону Алишер кизи</i> ИССЛЕДОВАНИЕ РОДИТЕЛЬСКИХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «НЕТОЧКА НЕЗВАНОВА» (Республика Узбекистан, г. Андижан)	104
<i>Мадярова Насиба Адхамовна</i> К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ МИКРОПРОЗЫ ТИМУРА ЗУЛЬФИКАРОВА (Республика Узбекистан, г. Андижан).....	106
<i>Мецзякова Наталья Ивановна, Павленко Виктория Мстиславовна</i> СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ РОМАНСОВ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА СТИХИ А. ПУШКИНА (К 225-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ) (Россия, г. Волгоград)	109
<i>Москвитина Надежда Николаевна</i> ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РЯБОВА «ФЕВРАЛЬ» БОРИСА ПАСТЕРНАКА И «МАРТ» ИСААКА ЛЕВИТАНА (Россия, г. Самара)	112
<i>Радько Елена Вячеславовна</i> ОТЗВУКИ ПРОЗЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В РОМАНАХ В. ПЕЛЕВИНА (Россия, г. Екатеринбург).....	115
<i>Секретова Лариса Адольфовна</i> ЭЛЕКТРОННЫЕ КОМПОЗИЦИИ Э. АРТЕМЬЕВА (Россия, г. Челябинск).....	118
<i>Семенихин Александр Васильевич, Щеголев Павел Сергеевич</i> МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «СКЕРЦО» В. ГОМОЛЯКИ (Россия, г. Губкин, г. Воронеж)	122
<i>Сечная Василиса Михайловна, Роговская Анастасия Викторовна</i> МУЗЫКАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СВАДЕБНОГО ОБРЯДА ПОСЕЛКА АРСИНСКИЙ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ (Россия, г. Челябинск, г. Якутск).....	124
<i>Сиземина Анна Вадимовна, Роговская Анастасия Викторовна</i> КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ПРАЗДНИКИ УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (Россия, г. Тамбов, г. Челябинск, г. Якутск).....	126
<i>Симонова Маргарита Александровна, Роговская Анастасия Викторовна</i> ТЕКСТЫ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПЕСЕН КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА (Россия, г. Челябинск, г. Якутск).....	128
<i>Тарасова Ксения Сергеевна, Роговская Анастасия Викторовна</i> ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ (Россия, г. Челябинск, г. Якутск).....	130
<i>Ходжомиярова Солиха Рустамбек кизи, Адыгезалова Малика Надыр гызы</i> МОТИВЫ ЛЮБВИ И ПРЕДАТЕЛЬСТВА В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» (Республика Узбекистан, г. Андижан).....	132
<i>Чабина Виктория Павловна, Роговская Анастасия Викторовна</i> ТЕКСТОВЫЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА СИБИРИ (Россия, Челябинская обл., п. Межозерный, г. Челябинск, г. Якутск).....	134
<i>Шеллер Анастасия Андреевна, Роговская Анастасия Викторовна</i> СТРУКТУРА СВАДЕБНОГО ОБРЯДА ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ (Россия, г. Челябинск, г. Якутск)	136
<i>Яцкая Дарья Дмитриевна</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ИНСТРУМЕНТ МАНИПУЛИРОВАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. ГЕЙМАНА И Т. ПРАТЧЕТТА «БЛАГИЕ ЗНАМЕНАЯ» (Россия, г. Красноярск).....	139

РАЗДЕЛ 4

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

<i>Кондратенко Анна Павловна</i> ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ К НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (Россия, Луганская Народная Республика, г. Луганск).....	142
<i>Кузьмина Татьяна Александровна, Сибиркина Елена Николаевна</i> ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПЕДАГОГОВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОДУКТИВНЫХ ВИДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА (Россия, г. Сыктывкар).....	146
<i>Литвинова Ольга Александровна</i> СОХРАНЯЯ ТРАДИЦИИ, СБЕРЕГАЯ БУДУЩЕЕ (Россия, г. Челябинск)	150
<i>Опренко Лидия Сергеевна, Храпцова Елена Петровна</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКИХ РЕДАКТОРОВ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «ЖИВОПИСЬ С ОСНОВАМИ ЦВЕТОВЕДЕНИЯ» В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ (Россия, г. Королев)	153
<i>Попова Марина Викторовна, Попова Ксения Сергеевна</i> СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКУМЫ (Россия, г. Москва, г. Казань).....	157
<i>Рипачева Елена Анатольевна, Зелинская Юлия Александровна</i> ИЗУЧЕНИЕ ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (Россия, г. Санкт-Петербург).....	162
<i>Семенихин Александр Васильевич, Щеголев Павел Сергеевич</i> ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРА В СТАРШИХ КЛАССАХ ДМШ И ДШИ НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ ИЗ ЦИКЛА «ТРИ МАРИЙСКИЕ МЕЛОДИИ» А. ЭШПАЯ (Россия, г. Губкин, г. Воронеж).....	164
<i>Серикова Елена Николаевна</i> СЕМЕЙНОЕ ВОСПИТАНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКОЙ (Россия, г. Челябинск)	166

РАЗДЕЛ 5

ТВОРЧЕСТВО М.И. ГЛИНКИ: К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

<i>Рябокоть Екатерина Сергеевна</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МЕТОДИК М.И. ГЛИНКИ И М. ГАРСИИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ (Россия, г. Москва).....	168
<i>Степанова Наталья Викторовна</i> ПРИНЦИПЫ СКАЗОЧНО-ЭПИЧЕСКОЙ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ М.И. ГЛИНКИ (Россия, г. Челябинск)	170

Научное издание

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ:
ТВОРЧЕСТВО – ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО – ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ**

*Публикуется в авторской редакции,
ответственность за содержание статей,
аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.*

Составитель:
С.С. Наседкина

Общая редакция:
Е.А. Куштым

Техническая редакция:
Л.А. Сундарева

Верстка:
Т.М. Крахмалова

Подписано в печать 24.04.2024 г.
Гарнитура Times New Roman. Формат 84x108/8. Бумага офисная 80 г/м²
Заказ № 16. Тираж 300 экз.
Уч.- изд. л. 21,10. Усл. п. л. 22,25
Цена свободная

Отпечатано в ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»:
454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41.
Редакционно-издательский отдел:
454081, г. Челябинск, ул. Кудрявцева, 30.