

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

*Посвящается
Году культурного наследия
народов России*

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ II

Кемерово 2022

УДК 008+70
ББК 71+85
К90

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, доц., КемГИК **А. В. Шунков** (председатель);
д-р пед. наук, проф., КемГИК **Н. В. Костюк**;
канд. экон. наук, доц., КемГИК **С. А. Мухамедиева** (том I, раздел 1);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Д. Д. Родионова** (том I, раздел 2);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **Л. И. Лазарева** (том I, раздел 3);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **В. В. Мишова** (том I, раздел 4);
д-р пед. наук, доц., КемГИК **Л. Г. Тараненко** (том I, раздел 5);
д-р культурологии, проф., КемГИК **О. Ю. Астахов** (том I, раздел 6);
декан ФВИ, доц., КемГИК **Т. Ю. Казарина** (том I, раздел 7);
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. В. Поморцева** (том II, раздел 1);
д-р искусствоведения, проф., КемГИК **О. В. Синельникова** (том II, раздел 2);
д-р культурологии, проф., КемГИК **Н. Л. Прокопова** (том II, раздел 3);
канд. культурологии, доц., КемГИК **О. В. Кузьмина** (том II, раздел 4);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Н. Н. Григоренко** (том II, раздел 5);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Е. Е. Рыбникова** (том II, раздел 6);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Т. В. Сафарова** (том II, раздел 7).

Ответственный редактор:

сотрудник научного управления КемГИК
А. П. Фибих

К90 Культура и искусство: поиски и открытия : сб. науч. ст. : в 2 т. /
 Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово : КемГИК, 2022. – Т. II. –
 208 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0556-1
ISBN 978-5-8154-0653-7

Сборник включает статьи, в которых рассматриваются актуальные вопросы искусствоведения, культурологии, музееведения, социально-культурной деятельности, педагогики, туризма, экономики и менеджмента социально-культурной сферы, информационно-коммуникационных технологий.

**УДК 008+70
ББК 71+85**

ISBN 978-5-8154-0556-1
ISBN 978-5-8154-0653-7

© Авторы статей, 2022
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

В сборнике научных статей «Культура и искусство: поиски и открытия» рассматриваются наиболее актуальные вопросы социокультурной сферы и образовательного процесса. Материалы сборника отражают современные тенденции развития научно-исследовательской работы, реализуемой в рамках деятельности ведущих учреждений культуры не только России, но и стран ближнего зарубежья.

Второй том материалов II (XI) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» состоит из статей, которые были представлены в виде докладов на секционных заседаниях:

- Современные проблемы развития музыкального искусства;
- Исполнительское искусство и композиторское творчество в контексте культуры: история, теория, методология;
- Сценическое искусство в современных условиях: проблемы и поиски решения;
- Феноменология праздничной культуры;
- Педагогика художественного образования, психология искусства и творчества;
- Художественный текст в пространстве межкультурной коммуникации;
- Народная художественная культура: актуальные проблемы теоретических и прикладных исследований.

Тематика сборника определяется кругом научных интересов докладчиков и их научных руководителей и отражает основные направления их научной и методической деятельности. В сборник были включены как работы студентов, магистрантов, аспирантов, имеющих определенный опыт научных публикаций, так и тех, кто совершает лишь первые шаги в научной сфере. Этим во многом объясняется различный уровень исследовательских работ.

Материалы данного тома сборника будут интересны широкому кругу специалистов в области народной художественной культуры, музыкального искусства, педагогики и психологии, сценического искусства и др.

Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Жекенова Меруерт Даутовна, преподаватель
Абдрахман Гульнар Быхытовна,
кандидат искусствоведения, доцент
Казахский национальный университет искусств*

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО БАХА

SOME ASPECTS OF FORMATION OF ORGAN MUSIC IN WESTERN EUROPE CULTURE FROM BEGINNINGS TO THE BACH

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению вопросов становления органной музыки в западноевропейской культуре. Приводятся исторические факты от зарождения органа, как инструмента, к действующим исполнительским школам эпохи барокко.

Ключевые слова: орган, органное исполнительство, органная музыка, органная школа.

Abstract: The article is devoted to the consideration of the formation of organ music in Western European culture. Historical facts are given from the birth of the organ, as an instrument, to the existing performing schools of the Renaissance and Baroque.

Keywords: organ, organ performance, organ music, organ school.

Органное творчество и исполнительство неизменно присутствовали на всех этапах развития истории западноевропейской музыки: то выходя на первый план, то несколько уходя в тень. Орган, «немой наставник, сопровождающий европейскую музыку с самой ее колыбели» [1, с. 62], достиг своего первого расцвета в эпоху барокко, завоевав звание «короля инструментов». Однако в эпоху классицизма он отходит на второй план, но уже в XIX веке органное исполнительство получает новый импульс к развитию, когда орган трактуется как инструмент-гигант – симфонический

орган; «навстречу ему возрождается и полифонический орган Баха» [1, с. 63]. Новый виток возрождения интереса к органному творчеству и исполнительству наблюдается в начале XX века.

В истории музыкального искусства развитие органной музыки тесно связывают с именем И. С. Баха. Тем не менее происхождение органа уходит далеко вглубь веков, корни его лежат в Древнем Египте и Древней Греции. Он был известен под названием «гидравлос» и представлял собой водяной орган. Звучание труб гидравлоса достигалось при помощи работы водяного насоса. В процессе эволюции орган совершенствовался и в настоящее время достиг сложной организации. По выражению И. Браудо, орган – «плод тысячелетнего сотрудничества музыки, техники и науки» [1, с. 62].

Современный орган представляет собой конструкцию из труб разных размеров и диаметров, каждая из которых имеет свой тембровый окрас, их количество в зависимости от размера органа колеблется от восьмисот до тридцати тысяч. Инструмент имеет несколько мануалов, расположенных друг над другом, в том числе и ножной мануал. Важную роль в строении органа имеет механизм из воздухопроводов, а также кафедра, на которой расположена непосредственно система управления инструментом.

Как известно, органы строились для определенных помещений, в основном церквей. В каждом отдельном случае мастера учитывали специфические особенности конкретного помещения: площадь, акустику и т. д. Поэтому каждый орган представляет собой уникальную, неповторимую конструкцию. Изначально функция органа заключалась в поддержке и сопровождении церковной службы, поэтому развитие органного творчества тесно связано с церковной музыкой. Во всех церквях и соборах работали органисты, которые были одновременно композиторами и исполнителями. Специфика бытования органной музыки диктует общий строй органных сочинений, адресованных широким массам слушателей, а именно монументальность, концертность, величественность.

Своего апогея органная музыка достигла в творчестве И. С. Баха, однако можно выделить имена и школы органного искусства, в значительной мере повлиявшие на развитие и становление жанров органной музыки и органное исполнительство.

Так, органная музыка Западной Европы подразделяется на несколько органных школ: нидерландская, итальянская и немецкая.

Один из ярких представителей нидерландской школы – Ян Свелинк, который стал родоначальником первых в истории музыкальной культуры публичных органых концертов, устраиваемых при церкви.

Значение нидерландской школы для будущего развития органной музыки неопределимо. Во-первых, на устройство органа значительно повлияли традиции нидерландского органостроения. Немецкие мастера обращались к достижениям нидерландцев, и одно из доказательств тому – творчество знаменитого немецкого музыканта Д. Букстехуде, сочинения которого по образному строю и технике рассчитаны на классический нидерландско-датский тип органа.

Во-вторых, в нидерландской культуре XVI–XVII веков зарождается традиция инструментального типа письма и возрастает роль органа в музыкальном произведении, отвлеченном от слова. В основе композиции этих произведений лежала импровизационность: «голландская органная традиция была уникальной и не имела аналогов в других европейских странах. Ее основной чертой была “тотальная” импровизационность – в еще большей степени, чем в других современных европейских органых традициях» [3, с. 7].

Распространенность музыки для органа связана также с сугубо практическим фактором. Реформаторское движение, охватившее Европу, породило ряд религиозных течений, привнесших новые напевы в богослужебные обряды. Прихожанам нелегко давалось запоминание большого количества незнакомых мелодий, а именно – напевов кальвинистских Женевских псалмов (кальвинизм – одно из основных течений протестантизма, распространившееся на территории Нидерландов в XVI веке и получившее название от имени основателя Ж. Кальвина), поэтому естественным было обращение к органистам, в обязанность которых входила игра богослужебных псалмов до начала службы и после нее. Во время службы использование инструментов не разрешалось. Это послужило толчком к активной деятельности органистов: практически ежедневно в образовательных целях они давали сольные концерты. «В отличие от большинства европейских стран, в Нидерландах не было особых ограничений органной игры вне службы ни до Реформации, ни после. Поэтому, несмотря на ограничение после Реформации участия органа в литургии, органист имел множество поводов для свободной демонстрации своего искусства» [3, с. 8].

Все эти тенденции были сконцентрированы в творчестве Яна Свелинка и унаследованы органистами Северной Европы. К тому же, благодаря его школе, изменился статус органной музыки, был дан импульс к сольной концертной деятельности органиста, «при этом свелинковская традиция, будучи, прежде всего, органной, значительно превысила пределы ограничений, диктуемых спецификой собственно органной музыки, и отразилась во многих других сферах музыкальной культуры, совсем не связанных с органом» [3, с. 10].

Итальянская школа славится творческим наследием Джироламо Фрескобальди, которого называли «отцом подлинного органного стиля» и «итальянским Бахом». Его игра стала новым словом в развитии органного исполнительства и органного письма. Творчество Фрескобальди возникло на основе вековой традиции итальянского органного искусства, связано со спецификой итальянского органа, сохранившегося практически в неизменном варианте в течение нескольких столетий. Отметим, что в то время, когда в Европе только сформировался классический тип органа (а именно воздушнонагнетальный механизм, устройство педалей, диапазон мануалов), в Италии органное исполнительство уже было широко распространено как в духовной, так и светской жизни, а устройство органа не изменялось почти до XVIII века. Отчасти это связано со спокойной политической обстановкой на территории Италии: «отсутствие катаклизмов, которые приводили бы к разрушению или гибели инструментов, также сыграло определенную роль в консервации классического типа итальянского органа» [2, с. 12]. Это повлияло и на тот факт, что «определившийся к концу XVI столетия репертуар органно-клавирных жанров в Италии <...> оставался неизменным вплоть до начала XVIII века. Следовательно, композиторами не было создано предпосылок для изменения тех или иных характеристик органа, увеличения количества мануалов и регистров, расширения диапазона, развития педальной клавиатуры и т. д.» [2, с. 14]. Основы, заложенные органным искусством Италии, сконцентрировавшись в творчестве Дж. Фрескобальди, в значительной степени повлияли на развитие искусства органистов последующих поколений.

Наиболее весомую роль в развитии органного искусства сыграла органная школа Германии. Именно здесь органная музыка достигла наивысшего расцвета. Органисты Германии стали преемниками нидерландской и итальянской школ. Они проходили обучение у великих органистов Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, Дж. и А. Габриели и впитывали все предшествующие достижения органного искусства. Среди выдающихся

мастеров органного искусства немецкой школы можно выделить Яна Рейнкена, Дитриха Букхстехуде, Самуэля Шейдта, Иоганна Пахельбеля.

Венцом эволюции органного искусства стало творчество Иоганна Себастьяна Баха. Его музыка ознаменовала расцвет инструментальной полифонии, высшей формой полифонического развития которой стал жанр фуги. Работе над усовершенствованием этого жанра отдавалось предпочтение немецкими мастерами. Органные фуги Баха представляют собой масштабные, развернутые произведения с принципами симфонического развития. Большое внимание композитор уделял также импровизационным формам, входящим в малый полифонический цикл (прелюдии, токкаты и фантазии).

Излюбленным для Баха жанром стала хоральная органная прелюдия, представляющая собой органную обработку гимнов протестантского хора. Аналогов этой разновидности музыки не было ни в одной органной школе. Ее происхождение связано с богослужением, во время которого органист обязан был сопровождать пение хора, а также импровизировать на темы хоралов, подготавливая пение. Ввиду своего происхождения ведущая роль в хоральных органных прелюдиях принадлежит мелодическому началу. Можно сказать, что хоральная органная прелюдия является жанром национальной немецкой музыки, который, благодаря творчеству Баха, вошел в жанровую классификацию европейской музыкальной культуры.

Таким образом, в процессе эволюции органного исполнительства от момента зарождения до первой кульминации своего развития в эпоху барокко сформировались определенные критерии органного звучания, которые в дальнейшем будут продолжены и усовершенствованы в следующих эпохах. Некоторые признаки обозначает в своей работе И. Браудо. Выделим среди них сущность органного звука, которая связана с несколькими параметрами:

– «нежелание прерваться, желание длиться»; мелодический, ритмический, колористический замысел в условиях органного звука «проявляет склонность к линейным образованиям»; «длительность – основа органного звука»;

– органной звук лишен возможности отражать субъективную сферу исполнителя из-за сложных передаточных механизмов, поэтому «эмоциональный субъективизм изгнан из элементов органного искусства»;

– принцип единства дыхания, бесконечное дыхание – «что делает орган полифоническим инструментом» [1].

Все эти признаки легли в основу дальнейшего развития органного искусства, повлияв на образную и жанровую сферу применения тембра инструмента в произведениях следующих поколений композиторов.

Список литературы

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.
2. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI–XVII веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – 46 с.
3. Попова А. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – 31 с.
4. Фисейский А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – 543 с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.

*Бастина Елена Сергеевна, магистрант
Гаврилова Людмила Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

ЖАНР ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ГЕНИШТЫ (НА ПРИМЕРЕ ОР. 13)

GENRE OF CELLO SONATA IN THE WORKS OF I. GENISHTA (ON THE EXAMPLE OF OP.13)

Аннотация: Данная статья посвящена личности И. Геништы и его виолончельной сонате оп. 13. В рамках статьи привлекается внимание к этому композитору и предложены некоторые аналитические наблюдения над его произведением (одним из первых образцов этого жанра в России).

Ключевые слова: соната, И. Геништа, виолончель, фортепиано.

Abstract: This article is devoted to the personality of I. Genishta and his cello sonata op.13. The report draws attention to this figure and offers some analytical observations on his work (one of the first examples of this genre in Russia).

Keywords: sonata, I. Genishta, cello, piano.

В 2020 году в журнале «Музыкальная академия» (выпуск № 3) была опубликована статья Михаила Романовича Морозова: «Новые материалы к биографии Иосифа Геништы. К 225-летию со дня рождения». Несмотря на название – «новые материалы», можно сказать, что это практически первое исследование жизни и творчества русского композитора, старшего современника М. Глинки, учителя А. Гурилева, пропагандиста музыки Бетховена в России. О нем вскользь упоминается в справочных изданиях и энциклопедиях, причем приводятся даже ошибочные сведения. Так, например, Н. Финдейзен в Русском биографическом словаре (1896–1918) указывает дату рождения 1810 год, хотя И. Геништа, композитор, пианист и дирижер чешского происхождения, родился в 1795 году. При жизни он был значимой фигурой музыкально-общественной жизни Москвы, был близко знаком с Глинкой, который восхищался его богатой библиотекой художественной литературы. В 1841 году журнал «Allgemeine musikalische Zeitung» назвал Геништу «главным оплотом музыки в Москве».

В рамках данного исследования обратимся к личности Иосифа Иосифовича Геништы¹ и одному из его сочинений: сонате для виолончели и фортепиано op. 13.

Геништа родился в Басманном районе Москвы и воспитывался в семье музыкантов. Общее образование он получил в Благородном пансионе при Московском университете. Игре на фортепиано и композиции обучался в 1810-х годах у Иоганна Вильгельма Гесслера, немецкого музыканта, переселившегося в 1795 году в Россию. К середине 1820-х годов Геништа уже был известен как талантливый пианист и композитор, о чем свидетельствуют рецензии на его выступления в московских журналах.

Также Геништа вел педагогическую деятельность. В конце 1810-х годов он устраивается в семью князей Трубецких учителем музыки и в этот период проживает в их доме. Преподавательский метод Иосифа Иосифовича был чрезвычайно прогрессивным, к примеру, он начал пере-

¹ В некоторых источниках он упоминается как Осип Осипович Еништа или Гиништа.

осмысливать жанр этюда и превратил его в концертную пьесу с оригинальным художественным замыслом. Лучшими произведениями этого жанра являются Упражнения ор. 2 (1820) и Две пьесы ор. 8 (около 1837). Далеко не случайно многие из своих сочинений он посвящает ученикам.

Известен Геништа и как автор романсов, которые были популярны уже при жизни композитора. Известно, что он был в дружеских отношениях с поэтом А. С. Пушкиным: вероятнее всего, их знакомство произошло в доме у Трубецких, ведь Александр Сергеевич приходился князю И. Д. Трубецкому троюродным племянником. Композитор явился одним из первых, кто написал свои романсы на стихи Пушкина: «Черкесская песня» (1821), «Черная шаль» (1823), «Элегия» (1825).

Одной из учениц Геништы была Клара Клермонт, с которой он познакомился летом 1825 года в подмосковной усадьбе Посниковых Иславское. В ее дневниках сохранились заметки и об этом музыканте, и о его произведениях: «Музыка его возвышает и облагораживает душу» (цит. по [1, с. 84]). Ценным в записях К. Клермонт является и описание внешности Иосифа Иосифовича: «Его облик очень своеобразен – черты его лица, волосы, цвет кожи похожи на женские; у него открытый лоб и нежная улыбка, тихий приятный голос; чувствительность, сквозящая в каждой фибре его существа, делает его по-настоящему привлекательным» (цит. по [1, с. 84]).

В 1820-е годы музыкант преподает теорию музыки Александру Львовичу Гурилеву, сыну композитора и дирижера Льва Степановича Гурилева, являющегося автором первого в истории русской музыки цикла прелюдий для фортепиано (во всех тональностях) под названием «24 прелюдии и одна fuga» (1810).

Геништа известен еще и как активный популяризатор музыки европейских композиторов эпох классицизма и раннего романтизма. Благодаря Иосифу Иосифовичу Россия впервые услышала фортепианные концерты, оркестровые и камерные сочинения Л. Бетховена. Любовь к этому композитору он воплотил и в своем творчестве. Наиболее очевидно это влияние в виолончельной сонате № 1 c-moll ор. 6 и в Фантазии для фортепиано g-moll ор. 14.

Будучи прекрасным пианистом, большой вклад Иосиф Иосифович внес в становление русской фортепианной сонаты. Советский музыковед В. И. Музалевский оценивает сонату f-moll ор. 9 как «содержательное произведение отлично сконструированной крупной формы»

(цит. по [1, с. 89]). Среди других сочинений нужно отметить его особое внимание к виолончели, что позволяет предположить, что Геништа неплохо играл и на этом инструменте. Для виолончели он писал музыку в разных жанрах: вариации, сонаты, фантазии, ноктюрны. Подобное внимание к этому инструменту можно объяснить общей увлеченностью в российских художественных кругах домашним ансамблевым музицированием. Это было время становления в России жанра сонаты для виолончели и фортепиано, и нужно отметить, что произведения Геништы, вслед за сонатой И. Лизогуба, сыграли в этом процессе важную роль. Они обозначили стилевой переход от классического типа к романтической сонате.

В качестве примера остановимся на последней из трех сонат для виолончели и фортепиано (ор. 6, c-moll (1834), ор. 7, A-dur (1837) и ор. 13, D-dur (1847)), созданных И. Геништой. Все они подчиняются классической структуре трехчастного цикла с традиционным соотношением частей: быстро-медленно-быстро. Однако трактовка формы внутри цикла отличается индивидуальными особенностями.

Так, Первая часть – *Allegro risoluto* – написана в форме сонатного аллегро со вступлением героического характера, напоминающего об особом отношении Геништы к музыке Бетховена, и зеркальной репризой динамического типа. Интересно отметить, что в главной и побочной партиях автор использует по две темы. Активным, целеустремленным первым темам противопоставлены вторые, которые отличаются кантиленным типом интонирования с романсовым аккомпанементом. Также важной особенностью становится инициальный мотив вступления, который затем проходит на протяжении всей части. Близостью к Бетховену отмечена и масштабная разработка, свойственная этому композитору, где используются все основные темы, кроме вторых тем главной и побочной партий. Материал не подвергается значительным изменениям, как правило, темы перемещаются в другие тональные условия. Зеркальная реприза мыслится как динамическая, где тема вступления меняет ладовую окраску, отсутствие связующей объясняется активностью ее использования в разработке. В образно-эмоциональном плане в первой части господствует героический, устремленный характер бетховенского типа, который обогащается и взволнованной лирикой, и выразительной кантиленой, и траурно-трагическими интонациями. Но в конечном итоге первая часть заканчивается торжественно-гимническим утверждением героической сферы.

Вторая часть – *Adagio ma non troppo* (h-moll). Написана в сонатной форме без разработки, что является ее отличительной чертой. Господствующей образной сферой является состояние траурной печали. Этому способствует, в первую очередь, тональность h-moll, а также особенности темы главной партии. Ее отличает кантиленный тип мелодики, опора на романсовую фактуру в аккомпанементе, использование пунктирного ритма, что подчеркивает патетический характер звучания. Обращает на себя внимание не только включение в мелодическую линию пентахорда скорби (выражение М. Арановского), но очевидная ассоциация со знаменитым «Адажио» Т. Альбинони. Геништа практически точно копирует начальный мотив произведения, применяет те же гармонические и мелодические обороты, пунктирный ритм и размер 3/4. В коде композитор заимствует тему судьбы, которую можно воспринимать как реминисценцию из Пятой симфонии Бетховена.

Третья часть – *Allegro vivace* – обладает рондообразной формой, но довольно сложной по своей структуре. Рефрены тематически и структурно представляют собой стабильные композиционные разделы. В масштабных эпизодах – тематически многообразных – ярко выражена функция развития.

Таким образом, при внешней опоре на классические структуры, И. Геништа индивидуализирует их, подчиняя своему художественному замыслу, позволяя себе достаточно свободно трактовать их закономерности. Особенно это заметно в финале. По своему образному строю соната в большей степени принадлежит романтической эпохе, при всех связях с героикой Бетховена. Немаловажным является и насыщение тематизма романсовыми и народно-песенными интонациями, тем самым подчеркивающими национальную, русскую природу музыкального языка, что типично для романтического искусства. Поэтому с полным основанием можно говорить, что соната для виолончели и фортепиано Иосифа Геништы обозначает путь от классического типа к романтической сонате.

Список литературы

1. Морозов М. Р. Новые материалы к биографии Иосифа Геништы. К 225-летию со дня рождения // Музыкальная академия. – 2020. – № 3. – С. 78–95.
2. Финдейзен Н. Ф. Геништа, Иосиф Иосифович // Русский биографический словарь: в 25 т. – СПб.; М., 1914. – Т. 4. – С. 390–391.

*Картавая Анастасия Александровна, студент
Синельникова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
СЕЗАРА ФРАНКА**

**THE GENRE OF THE PIANO TRIO
IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS
OF CESAR FRANK**

Аннотация: В данной статье представлены история создания фортепианных трио Сезара Франка и подробный анализ Первого фортепианного трио. Рассматриваются стилевые черты раннего творчества композитора на примере фортепианного трио, определяются новаторские идеи композиционного замысла в трактовке классических форм.

Ключевые слова: фортепианное трио, Сезар Франк, монотематизм, жанр, форма, вариации на basso ostinato, лейттема.

Abstract: This article presents the history of the creation of César Franck's piano trios and a detailed analysis of the First Piano Trio. The stylistic features of the composer's early work are considered on the example of a piano trio, innovative ideas of compositional design in the interpretation of classical forms are determined.

Keywords: piano trio, César Franck, monothematism, genre, form, basso ostinato variations, leit theme.

*Нет имени чище, чем имя этой великой, простосердечной души.
Почти все, кто приближались к Франку,
испытали на себе его неотразимое обаяние;
и это личное обаяние играет, быть может,
не последнюю роль в том воздействии, которое продолжают
и ныне оказывать его произведения на французскую музыку
Р. Роллан [3, с. 131].*

Творческая и музыкальная жизнь Сезара Франка, французского композитора и органиста бельгийского происхождения, была наполнена

бесперывным трудом с детских лет и до последних дней, она не была богата внешними событиями, переездами, сменами мест работы. Одним из главных дел в его жизни было сочинение музыки, хотя он славился и признавался, как первоклассный пианист, органист, импровизатор, выдающийся педагог, чьи уроки посещали такие композиторы, как: К. Дебюсси, К. Сен-Санс, В. д'Энди, Э. Шоссон. Несмотря на этот факт, не было во Франке такого тщеславия исполнителя, которое бы побуждало его к постоянным концертам, наполненным восторженными рукоплесканиями зала. Напротив, Франк отказался от концертной деятельности, будучи ещё совсем молодым музыкантом, в пользу композиторского труда. Но, к сожалению, при жизни мастера его музыка не была до конца оценена.

Именно с камерно-инструментальной музыки начался композиторский путь Сезара Франка. Несмотря на редкое обращение музыканта к этому жанру, все его сочинения богаты своим внутренним содержанием, утонченной фантазией в области гармонии и формы. Они являются высшим достижением его творчества и входят в золотой фонд мировой классики. Среди них Фортепианный квинтет (1878–1879), который стал вершиной камерно-инструментального творчества Сезара Франка и ключевым произведением французской музыки второй половины XIX века; соната для скрипки и фортепиано (1886), вошедшая в репертуар многих музыкантов. Завершением и итогом камерно-инструментального творчества Франка стал струнный квартет, написанный в 1889 году.

Первые сочинения в жанре фортепианного трио относятся к раннему, юношескому периоду творчества С. Франка: 4 фортепианных трио были написаны за короткий период (1841–1842). Надо заметить, что стиль композитора в это время не был ещё до конца сформирован. Однако можно смело заявлять, что характерные черты стиля Франка, такие как монотематизм, типичные гармонические и мелодические обороты, уже проявлялись в этих сочинениях. Все 4 трио для фортепиано, скрипки и виолончели цельные по структуре, непохожие друг на друга, контрастные по своим образным, драматургическим, звукоизобразительным решениям.

Отец Франка, желая получить для сына покровительство высшей власти, заставил Сезара посвятить эти трио королю Бельгии Леопольду I, который прибыл в Париж осенью 1842 года. Но надежды отца на «милости» его величества не оправдались (см. [2, с. 15]). Музыкальное содержание всех трио Франка явно не соответствовало этому посвящению. Первое трио *fis-moll* лирико-драматического характера, с пронзительно скорбной главной темой как с точки зрения музыкального материала, так

и со стороны драматургии восходит к творчеству Бетховена. Во второй части этого трио можно обнаружить и отголоски влияния Шопена, в частности музыки его Скерцо № 3 *cis-moll*. Второе трио имеет авторский подзаголовок «Салонное». С первым трио оно ярко контрастирует светлым характером музыки и умеренными темпами. В нем находили влияние К. М. Вебера и Ф. Шуберта. Однако, по свидетельству биографов Франка, сам автор находил его менее достойным (см. [2, с. 16]). Критика современников композитора, наоборот, оценила очарование второго трио, противопоставляя ему мрачное и даже «дикое» первое и третье. Третье трио *h-moll* тоже наполнено драматическими, беспокойными образами и контрастами, чем и перекликается с Первым. Однако светлое *Adagio* Третьего трио, напоминающее медленные части венских классиков, вносит стабильность и спокойствие в концепцию целого.

Интересна история создания Четвёртого трио. Оно напрямую связано с первой редакцией Третьего фортепианного трио, так как выросло из его финала. Идейным вдохновителем на создание самостоятельного камерно-инструментального сочинения на основе темы из третьей части стал Ференц Лист, который, услышав музыку трио, пришёл в восторг. По его совету грандиозный и значительный финал был изъят из композиции Третьего трио и переработан в самостоятельное одночастное Четвёртое трио в сонатной форме с зеркальной репризой. Для Третьего трио после этой метаморфозы пришлось написать другой финал, и оно получило вторую редакцию.

О Первом фортепианном трио биограф Франка Н. И. Рогожина писала: «Уже первое трио, *fis-moll*, поражает своей глубиной и законченностью. Оно является настолько франковским по замыслу, по мелодической оригинальности и некоторым композиционным приёмам, что в известной мере может считаться предшественником замечательного фортепианного квинтета *f-moll*, одного из самых зрелых и совершенных творений Франка» [2, с. 15]. В этом сочинении, написанном в столь юные годы, уже стали проявляться черты стиля, характерные для зрелого периода творчества композитора – масштабность и глубина замысла, драматизм концепции, скрытая программность, яркое мелодическое начало и полифонизация музыкальной ткани.

Одна из главных особенностей в трактовке жанра фортепианного трио Франком – свободный подход к форме цикла, что можно рассмотреть на примере Первого трио: «сонатное *allegro* перенесено в финал *Allegro maestoso*, а первая часть носит характер драматической поэмы-

фантазии и написана в медленном темпе *Andante con moto*. Между ними – часть скерцозного характера, но в драматических тонах и “шопеновском” стиле, *Allegro molto*» [2, с. 16]. Такое впечатление, что Франк реализует бетховенскую симфоническую концепцию «от мрака к свету» на уровне цикла Первого трио, при этом распространяя её не только на драматургию целого, но и на образно-тематическое развитие финала. Здесь очевидно смещение центра тяжести на последнюю, наиболее событийную часть цикла.

Загадочно и мрачно начинается первая часть трио с октавной темы у фортепиано, подготавливая сквозную лейттему всего цикла, которая впервые отрешенно и внутренне напряжённо звучит в партии виолончели. Характер темы тревожно-взволнованный. Мелодии всех трех партий рождаются из одной малосекундовой интонации как источника скорби, но реализуются в качестве самостоятельных тем, образуя тематический комплекс. Басовая октавная партия фортепиано, выполняя функцию гармонической основы, одновременно становится темой для рассредоточенных вариаций, всего 7 вариаций (назовём её Темой 1). На фоне первой вариации экспонируется скорбная тема виолончели (обозначим её Темой 2) (9–16 тт). Мелодия партии скрипки (Тема 3), которая появляется на фоне второй остинатной вариации и второго проведения виолончельной темы, первоначально звучит как подголосок (17–24 тт.), но в дальнейшем, развиваясь, вырастает в самостоятельную и развитую лирическую трепетную мелодию (с т. 33).

Форма первой части в целом вполне классическая, сложная трёхчастная с динамической репризой и синтетической кодой, где первый раздел построен в простой трёхчастной форме с сокращённой динамизированной репризой. Однако внутреннее наполнение этой формы говорит о свободе её трактовки композитором-романтиком. На сложную трёхчастную структуру накладываются рассредоточенные вариации на *basso ostinato* на Тему 1, экспонированную в фортепианной партии (1–8 тт.). Данную композицию вполне можно отнести к смешанным формам, которые стали столь распространённым явлением у романтиков. Центральным разделом динамической репризы становится фугато на Тему 2, в экспозиции звучащую у виолончели.

Средний раздел сложной трёхчастной формы представлен элегичной кантиленной темой в *H-dur*, основанной на поступенном движении струнных ровными четвертями под невесомо-прозрачный арпеджированный аккомпанемент фортепиано.

В динамической репризе Франк прибегает к новому интонационно-тембральному приёму – игре на скрипке двойных нот при помощи одной открытой струны, что сообщает дополнительное напряжение главной теме, пронзительную холодность звучания. Подготовка кульминации – фугато – начинается с проведения главной темы у фортепиано на *p*, а затем у скрипки, виолончели и фортепиано, используя краски лада мажор-минора. Кульминационная зона первой части очень яркая, фактурно богатая: аккорды фортепиано звучат как набат, а скрипка интонирует Тему 2 с огромным напряжением. Для передачи масштаба, грандиозности звучания Франк проводит главную тему в партии скрипки в третьей октаве на *fff*: это одна из самых выразительных тесситурных позиций скрипки – благодаря этим её регистровым возможностям музыка наделяется дополнительным пафосом. Несмотря на столь экспрессивное, драматическое развитие, первая часть заканчивается проведением элегичной темы в *H-dur*, что вносит яркий контраст и ощущение ожидания торжественного финала цикла. Но её светлый колорит омрачается возвращением основной тональности и остинатной темы у фортепиано.

Франк выбирает классический путь строения цикла в тональном плане. Вторая часть написана в субдоминантовой тональности *h-moll* в сложной трёхчастной форме с кодой. Однако сама её первая часть построена также в структуре сложной трёхчастной, а её тематическое развитие настолько интенсивно, что функционально соответствует сонатной форме. В частности, фугато местной середины напоминает разработку, а его венцом становится торжественное, гимническое звучание темы. Основная тема скерцозного характера, упругая, с чертами танцевальности. В этом скерцо Франка особенно ощущается влияние Бетховена с его концепцией «от мрака к свету», вплоть до аллюзий, которые слышны в главном тематическом комплексе. Вслед за взлетающими и нисходящими фразами первого элемента темы, как кульминация её развития, на *ff* формируется второй элемент – героическая мелодия (с 33 т.), напоминающая тему скерцо Пятой симфонии Бетховена с модифицированным мотивом судьбы.

Франк использует в камерно-инструментальном жанре принцип монотематизма, все части объединены сквозными темами, которые в процессе развития трансформируются. В репризе сложной трёхчастной формы возникает реминисценция главного тематического комплекса первой части. Основная тема скерцо появляется уже совсем на другом фоне: в фортепианной партии звучит остинатная Тема 1 первой части в привыч-

ных октавных удвоениях как очередная вариация, продолжающая рассредоточенное варьирование, которое было на время прервано событиями скерцо. После кульминационной длинной ноты *cis* четвёртой октавы у скрипки, у неё же появляется Тема 2 из первой части. Реприза второй части без цезуры вторгающейся каденцией переходит в финал цикла.

Третья часть фортепианного трио написана в одноимённой тональности *Fis-dur* в энергичном темпе *Allegro maestoso* в сонатной форме с кодой. Экспозиция начинается с проведения певучей, одухотворенно-восторженной гимнической главной партии в октавном изложении у струнных *ff*. В теме главной партии финала Первого трио Франка можно найти сходство с первой темой главной партии Концерта Чайковского для скрипки с оркестром.

Побочная партия в *Des-dur* не столько контрастирует, сколько дополняет и развивает музыкальный образ, заданный в первой теме, но уже с несколько другой стороны. Обе темы имеют светлую, мажорную окраску. Побочная партия представлена кантиленной мелодической линией у скрипки под лёгкий аккордовый аккомпанемент фортепиано, напоминающий по фактуре тему остинатных вариаций первой части. Побочная партия включает в себя прекрасный дуэтный эпизод скрипки и виолончели, в котором струнные инструменты тембрально и фактурно дополняют друг друга.

Побочная тема плавно перерастает в разработку сонатной формы, но она не совсем типична, в качестве эпизода в разработке появляется и тематически развивается сквозная первая тема первой части цикла, контрастируя светлым, гимническим главной и побочным партиями. В конце разработки вновь появляется тема побочной партии финала, но уже тонально изменённая в *D-dur* как ложная зеркальная реприза. Тема драматизируется, приобретает взволнованность, благодаря тремоло у фортепиано и у скрипки. Отклонение в *fis-moll* вновь приводит к сквозной теме цикла, которая проводится на *pp* у скрипки.

В репризе обе темы (главная и побочная партии) наделяются еще бóльшим пафосом, звучат более торжественно, наделяются гимническим началом. Яркая кода заканчивается проведением второй элегичной темы первой части цикла в октавном апофеозном звучании струнных. Ощущение полноты жизненных сил господствует в финале Первого фортепианного трио Франка. Все эти особенности, обрамляясь в рамку общего тонального плана цикла *fis – h – Fis*, демонстрируют оптимистическую концепцию замысла композитора: от скорбно-драматических мрачных

образов первой части через активное действенное начало в скерцо к светлым, гимническим настроениям финала.

Таким образом, будучи ещё совсем юным, двадцатилетним композитором, Франк вырабатывает в этом произведении приёмы формообразования и музыкального языка, которые станут впоследствии приметам его авторского стиля. Кроме того, анализ Первого фортепианного трио С. Франка позволяет сделать некоторые выводы относительно интерпретации этого камерно-инструментального жанра композитором.

1. Франк, отталкиваясь от бетховенской героико-драматической концепции, которая была ему близка в тот период времени, берет за основу только её внешнюю направленность движения от напряженно драматического минорного начала к праздничному и мажорному завершению. Внутреннее наполнение этой концепции совершенно иное. Франк преобразует циклическую форму, иначе расставляя акценты и делая финальную часть самой значимой и кульминационной.

2. Композитор весьма свободно трактует классические формы, наделяя их разделы новыми функциональными значениями, вводя дополнительные темы и обостряя контрасты. Тем самым он преобразует сонатную и сложную трехчастную форму.

3. Благодаря использованию принципа монотематизма, Франк придаёт циклической форме Первого трио сквозное развитие и единство в её неуклонной устремлённости к оптимистическому финалу. Лейттематический комплекс первой части появляется в скерцо и в финале и обостряет драматическую атмосферу.

4. Единство цикла обеспечивает не только тематизм, но и формообразующий принцип рассредоточенных остинатных вариаций, который композитор реализует от начала до конца произведения.

5. В Первом фортепианном трио Франк демонстрирует мастерство полифониста, включая фугированные разделы в разные части, что способствует динамизации формы.

6. Удивительным для такого юного композитора представляется его умение выстраивать диалог трех партий и максимально высвечивать тембровое богатство каждого инструмента путём использования огромного регистрового диапазона и многообразных исполнительских приёмов.

Представляется, что замысел и его реализация в Первом фортепианном трио будто бы отражает жизненное кредо этого великого французского композитора, которое Р. Роллан выразил словами героя своего романа Жана Кристофа: «...этому неземному Франку, этому святому от

музыки удалось пронести через жизнь, полную лишений и всеми презираемого труда, немеркнущую ясность терпеливой души, и отсюда – та смиренная улыбка, что осеняла светом добра его творчество» [4, с. 138].

Список литературы

1. Васильев А. В., Самойлова Н. К. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – С. 33–36.
2. Рогожина Н. И. Сезар Франк. – М.: Советский композитор, 1969. – 268 с.
3. Роллан Р. Музыканты наших дней. – Петроград: Мысль, 1923. – 193 с.
4. Роллан Р. Музыканты наших дней. – М.: Музгиз, 1938. – 346 с.
5. Indy, Vincent d., Cesar Franck. – Paris, 1930. – 276 с.

*Черемных Галина Александровна, аспирант
Гаврилова Людмила Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЦИТАТА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. ХЕЙФЕЦА

MUSICAL QUOTATION IN THE SYMPHONY WORKS OF I. HEIFETZ

Аннотация: В статье рассматриваются виды и функции музыкальных цитат в симфониях и концертах И. Хейфеца. Весь цитированный материал в его произведениях можно разделить на три группы: этнический, авторский и мотивы-символы, каждая из которых связана с определенной областью смысла творческого наследия композитора.

Ключевые слова: музыкальная цитата, И. Хейфец, симфония, концерт.

Abstract: The article deals with the types and functions of musical quotations in symphonies and concertos by I. Heifetz. All cited material in his works

can be divided into three groups: ethnic, authorial and symbolic motifs, each of which is associated with a certain area of meaning in the composer's creative heritage.

Keywords: musical quotation, I. Heifets, symphony, concerto.

Внимание к проблематике музыкальной цитаты в XX и XXI веке обусловлено композиторской практикой этого периода, для которой обращение к «чужому слову» стало особенно распространенным, едва ли не знаковым явлением. Проявилась эта тенденция и в творчестве современного русско-израильского композитора Ильи Хейфеца¹. Во многих своих крупных сочинениях (все четыре симфонии, скрипичный и виолончельный концерт) автор прибегает к приему цитирования.

Анализ источников и трактовки заимствованного материала особенно интересен, поскольку, по словам А. Денисова, цитата «представляет собой в тексте зону повышенной смысловой активности» [1, с. 39].

Все цитаты в симфониях Хейфеца можно разделить на три группы:

- цитирование этнического материала;
- цитирование авторского материала;
- использование мотивов-символов.

Остановимся подробнее на каждой. В качестве примера цитаты первой группы можно привести начальную тему трубы из Первой симфонии «Яффа», в которой, по свидетельству П. Юхвидина, использован подлинный арабский фольклорный ритмо-интонационный комплекс, записанный И. Хейфецем у арабов Яффы [3, с. 137]. В симфонии эта тема выполняет роль репрезентанта арабской сферы и противопоставляется иудео-христианской.

Цитирование этнического материала встречается и в скрипичном концерте композитора. В этом сочинении И. Хейфец обращается к теме истории еврейского народа и еврейского национального характера, а также пытается осмыслить собственную национальную идентичность. Кульминационным моментом всего произведения становится появление цита-

¹ Илья Хейфец родился в 1949 году в г. Омске. В 1967 году окончил Омское музыкальное училище имени В. Я. Шебалина по классу скрипки, в 1972-м – Новосибирскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки по классу композиции А. Мурова. С 1973 по 1991 год работал в музыкальном училище г. Омска. Среди его сочинений симфонические и камерные произведения, инструментальные концерты, музыка к драматическим спектаклям; он также является автором докторской диссертации, ряда научных и публицистических статей о музыкальной жизни Израиля. С 1991 года проживает в Израиле, г. Яффа.

ты «Застольного напева» из сборника Моисея Береговского, который относится к жанру тиш-нигуна – духовного напева, исполняемого евреями во время субботней трапезы. Изложение этого напева напоминает храмовую традицию респонсорного пения, характерную не только для католицизма, но и для старинного синагогального пения. Об этом говорит, прежде всего, диалогический тип фактуры, основанный на чередовании фраз солиста и унисона всего оркестра. «Застольный напев» презентует в скрипичном концерте еврейское народное творчество, а также обозначает выход в духовную образную сферу.

Цитата еврейской песни из Четвертой симфонии «Памяти Фридриха Горенштейна» также является примером цитирования этнического материала. Тему Четвертой симфонии сам автор определил как «попытку осмысления XX столетия, самого трагического в человеческой истории»². В центральном разделе симфонии, отражающем трагедию Второй мировой войны, композитор использует цитату еврейской народной песни о любви «Кто стучит так поздно ночью». Противопоставляясь мотиву *Dies irae*, эта тема является символом человеческой жизни.

Каждая из указанных цитат выделяется автором из контекста: в симфониях – за счет тембра медных духовых инструментов и протяженности тем в противовес преобладающему микротематизму сочинений. В скрипичном концерте – за счет унисона всего оркестра и резкой смены фактуры на диалогическую. А песня «Кто стучит так поздно ночью» выделяется на фоне двухдольности своей трехдольностью и характерным вальсовым аккомпанементом.

Особое внимание к этим музыкальным темам отражает эстетическую позицию композитора, который в одном из интервью отмечал: «Конкретно своим я считаю продолжение традиций музыки с этническим началом. Сегодня, в век общей глобализации, которая зашла в тупик, люди возвращаются к истокам, своим национальным отличиям, развивая традиции прошлого. Я являюсь приверженцем именно этого направления» [2].

Вторая группа цитат, отчасти примыкающая к первой, – цитирование авторского материала. Подобный тип встречаем во Второй симфонии «Омской» и в виолончельном концерте памяти П. И. Чайковского.

Вторая симфония пронизана ностальгическими интонациями и является воплощением некоего идеального образа родного города (Илья

² Из письма композитора к автору работы от 19.11.2018.

Маркович родом из Омска). Композитор обращается к образам природы, культуры и быта Омска периода своего детства и юношества. Заимствованный материал в этом сочинении либо близок народным мелодиям по своей стилистике (песня Аграфены Оленичевой «Ой, не растет трава зимою»; первый номер кантаты А. Муро́ва «Из сибирской народной поэзии» на текст А. Оленичевой «По барабинским степям»), либо настолько на слуху, что слушатель даже не задумывается, кто его автор – это песня Бориса Яркова «Город-сад» (в течение многих лет эту мелодию вызванивали куранты на улице Ленина в Омске). То есть происходит своего рода «деперсонификация личности автора» [1], первоисточник воспринимается не как результат авторского творчества, а как народная музыка или некий символ, существующий в коллективном сознании определенной группы, в частности – омичей.

Еще один пример цитирования авторского материала находим в виолончельном концерте Хейфеца. В драматической кульминации звучит фрагмент из последней сцены оперы «Дон Жуан» Моцарта. Фрагмент представляет собой гармоническую последовательность с характерным «завывающим» гаммообразным движением в партии струнных инструментов, а калейдоскопическая смена тональностей характеризует inferнальность сцены появления Командора.

И. Хейфец обратился именно к этому фрагменту не случайно. У композиторов есть некоторые общие свойства творческой личности. Подобно Чайковскому, мир музыки Хейфеца – сложный. Мы не найдем в нем душевного равновесия, сосредоточенного покоя и размышления. При этом чуткость композитора и напряженный ум обусловили личностный и драматичный характер его художественного высказывания.

Из этой психологической особенности вытекают и воспринятые Хейфецем от классика русской музыки черты драматургии и понимание логики развития сочинения: симфоничность мышления, наличие остро-конфликтной разработки, противопоставление борьбы и внутреннего преодоления главной партии и мечтательной лирики побочной.

Вслед за Чайковским в этом концерте композитор также старается заглянуть за завесу потустороннего, загадочного, inferнального. Например, ряд фрагментов приближается по смыслу к темам рока, фатума за счет агрессивно-маршевого звучания и инструментального решения с преобладанием тембров медных духовых. А в теме вступления черты мистического, потустороннего проявляются за счет сочетания холодного,

несколько «отстраненного» тембра флейты в высоком регистре и симметричного звукоряда. И цитата из сцены появления Командора дополняет этот ряд.

Таким образом, в отличие от первой группы, эти цитаты являются «неопозитивными», пользуясь терминологией А. Денисова [1]. Они не выделяются из контекста и словно «спрятаны» композитором. Тем самым подчеркивается, что заимствованные мелодии органично связаны с мировосприятием композитора, его внутренним миром.

Третья группа – мотивы-символы. Это «темы судьбы», тема креста, секвенция *Dies irae* и другие подобные узнаваемые мотивы. Их включение в музыкальную ткань говорит о стремлении композитора в отдельных случаях опереться на уже усвоенную, закреплённую в сознании самого широкого слушателя музыкально-тематическую формулу, сделав восприятие симфонического «сюжета» более ярким. Эти цитаты обладают особой смысловой концентрацией за счет их краткости и частоты использования.

Таким образом, использование приема цитирования является важной чертой стиля крупных сочинений композитора. В каждом случае использования, независимо от того, подчеркнута она или скрыта, цитата становится зоной повышенной смысловой активности и помогает приблизиться к пониманию замысла сочинения.

Список литературы

1. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. – СПб.: Композитор, 2013. – 224 с.
2. Интервью с участником форума «Пространство звука: проблемы современного творчества», композитором, доктором философии в области музыкальной композиции, членом Союза композиторов России и Лиги израильских композиторов Ильёй Марковичем Хейфецем [Электронный ресурс] // Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке. – М., 2017. – URL: <http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1249>.
3. Юхвидин П. А. Восток и Запад в новейшей симфонической музыке Израиля: на примере «Яффской» симфонии Ильи Хейфеца // Композитор в современном мире: материалы Международной научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества», 19–20 октября 2011 года. – Красноярск: [б. и.], 2011. – С. 135–137.

*Филимонова Дарья Николаевна, студент
Гаврилова Людмила Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

РЕМИКС И СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГАБРИЭЛЯ ПРОКОФЬЕВА

REMIX AND MODERN PRACTICE OF COMPOSERS. ACTIVITIES OF GABRIEL PROKOFIEV

Аннотация: Статья посвящена вопросу становления ремикса в современной композиторской практике. Рассматривается история возникновения этой формы музыки и роль для современного музыкального искусства. В качестве примера приводится творчество английского композитора Г. О. Прокофьева.

Ключевые слова: ремикс, электронная музыка, диджей, Г. О. Прокофьев, Англия.

Abstract: The article is devoted to the issue of remix formation in modern composer practice. The history of the emergence of this form of music and the role in modern musical art are considered. As an example, the create of the English composer G.O. Prokofiev is given.

Keywords: Remix, electronic music, DJ, G.O. Prokofiev, England.

На рубеже XX и XXI веков академическая музыка вступает в новый этап развития. Всё чаще она отходит на второй план, а где-то и вовсе затмевается другими направлениями неакадемической или массовой музыки. Стремительные темп и ритм жизни, различные научно-технические инновации и изобретения – всё это в совокупности влияет на восприятие консервативной, на первый взгляд, понятной лишь узкому кругу людей музыки.

Одним из способов решения проблемы существования академической музыки в современном мире стало включение ее в условия новой композиторской и исполнительской практики, что способствовало стиранию граней между «сложной», условно, музыкой и общедоступной. В музыкальном искусстве уже прочно укрепились такие понятия, как кавер-версия, ремикс, аранжировка, и др. Все они связаны с определенными

способами работы с оригинальными текстами известных произведений. Стоит отметить то, что они не заменяют уже существующие сочинения и не обесценивают их значимость. Напротив, это своего рода новый взгляд на то или иное явление музыкального искусства. В рамках данного исследования привлечем внимание к ремиксу.

Ремикс, как новая форма адаптации музыки, возник в условиях массовой культуры во второй половине XX века. Само понятие тесно связано с развитием электронной музыки, которая активно заявила о себе в прошлом столетии. Уже с 20-х годов начали появляться новые музыкальные инструменты, такие как терменвокс Льва Термена (1920), электромузыкальный инструмент Волны Мартено от Мариса Мартено (1928), электроорган Лоуренса Хаммонда (1934–1935), а с середины века технологические открытия приводят к появлению фотоэлектронного синтезатора «АНС» Евгения Мурзина (1958), первого монофонического аналогового синтезатора Minimoog Роберта Муга (1970), цифровых сэмплеров EMS Musys (1969), Fairlight CMI (1979) и др.

С каждым годом появляется всё больше изобретений в области электроники, поэтому дать определение понятию «электронная музыка» становится затруднительным. Первоначально это была «... музыка, создаваемая композиторами в непосредственно звучащем виде в условиях студии, оборудованной специальной радиоэлектронной аппаратурой, с использованием звукозаписи, но без привлечения музыкантов-исполнителей в традиционном значении этого термина» [6, с. 227]. Сейчас же электронная музыка может создаваться в любых локациях и с использованием разнообразных ресурсов. Её развитие сформировало целый пласт музыкальной культуры.

В переводе с английского языка remix (ремикс) означает «повторное смешивание». В самом названии уже заложен основной принцип этого вида музыки. Под ремиксом понимается другая версия уже готового музыкального произведения, созданная путем иной аранжировки. Причем способы, заложенные в ней, могут быть весьма разнообразны. «Вторичная работа с текстом, подразумевающая внесение исполнителем разного рода изменений в авторское произведение, образует особую интерпретацию-модернизацию, в результате которой новая версия музыкального шедевра обретает самостоятельное художественное значение, узнаваемые мотивы подчиняются новой композиционной логике» [2, с. 31].

Как правило, ремиксы создаются путём «перемешивания» фрагментов исходного произведения, на которое впоследствии накладываются

разные звуки, спецэффекты, сэмплы, и др. Основным видом работы с исходным материалом является вычленение и трансформация небольших музыкальных построений. В новых вариантах можно отметить изменение последовательности звуков, ритма, темпа, тональности, перестановку тематических построений. Кроме этого, на имеющийся материал могут быть наложены новые звуки, дополнительные спецэффекты, а иногда и целые мелодии. Вырезанные фрагменты мелодии могут закольцовываться, многократно повторяться или использоваться в обращении. Степень отличия от оригинала определяется количеством действий, направленных на преобразование исходной музыки. Иногда изменения незначительные, а в другом случае – наоборот. И в этом моменте можно уже говорить о появлении нового музыкального сочинения.

Первые ремиксы возникли практически случайно. С того момента, как началось активное техническое развитие и внедрение нового оборудования в звукозаписывающие студии, стартовала работа по перезаписи старых музыкальных произведений в новом качестве. Чтобы улучшить звучание сочинения, убирались различные шумы и добавлялись новые звуковые эффекты. Впоследствии появлялся незначительно измененный, но новый вариант уже известной записи. Со временем ремикширование стало самостоятельным музыкальным направлением. Ранние примеры измененных версий оригинальных песен были созданы на Ямайке в конце 60-х годов XX века. Современные танцевальные ремиксы возникли в середине 70-х, когда появилась необходимость в более ритмичных и продолжительных по времени версиях известных композиций для дискотек.

Цели у авторов ремиксов разные. Одна из основополагающих – вдохнуть новую жизнь в произведение. Причем это может касаться как полного переосмысления известного сочинения, так и просто его «осовременивания». В некоторых случаях ремикс становится полной противоположностью замыслу создателя изначальной композиции. Иногда, спустя десятки, а то и сотни лет, старая композиция выходит в новом формате. Как итог этого появления – возрождение интереса к произведению и новая волна популярности. Иногда ремиксы по своей значимости превосходят оригинал, но это, по большому счету, относится больше к танцевальной музыке. Происходит это благодаря новому творческому подходу к композиции либо вследствие стилизового преображения в более современный вид. Таким образом получается, что в этих преобразованиях заинтересованы больше заказчики работы, продюсеры или обладатели ав-

торских прав на данную композицию. Кроме перечисленных в создании нового варианта композиции нуждаются диджеи (мьюзикмейкеры). В качестве их музыкальных инструментов выступают пульт и пластинки. На своих сетах, благодаря ремиксам, диджеи демонстрируют творческие способности, тем самым привлекая внимание представителей различных радиостанций и звукозаписывающих студий.

В современном мире, благодаря развитию компьютерных программ, ремиксы можно создавать в домашних условиях. Удобство заключается в том, что готовую работу можно опубликовать на различных форумах, где создатель практически сразу получает отзыв о проделанной работе. Следовательно, появляется большое количество заинтересованных молодых авторов. И интерес в том, что каждый творческий порыв находит отклик в том или ином слушателе, ведь направлений в ремикшировании масса. Такая форма адаптации академической или популярной музыки, как ремикс, занимает прочное место в культурной жизни современности.

Один из самых ярких композиторов XXI века Габриэль Олегович Прокофьев, будучи с юности диджеем, хорошо знаком с таким видом музыки, как ремикс. Идея интерпретировать классическую музыку посредством электроники возникла у него в тот момент, когда он почувствовал границу, отделяющую молодых людей от классики. Одной из проблем он видел нежелание некоторых его друзей знакомиться с известными сочинениями великих композиторов. И ремикширование, как один из способов, позволяет стереть грань между академизмом и современностью. «Некоторые ремиксы люди воспринимали легко. И уже после слушали классическое произведение, начинали интересоваться оригиналом» [1].

Конечно, Габриэль Олегович не исключает того момента, когда новый вариант уже устоявшейся и любимой многими музыки будет безвкусным, вычурным произведением, в котором ярко прослеживается насильственное совмещение несовместимого. Но в то же время он отмечает, что «то, что мы делаем (он и его команда по проекту “Nonclassical” – прим. авт.), мы делаем с хорошим вкусом, но важно понимать, что понятие вкуса в искусстве непостоянно, – я допускаю, что в будущем я вернусь к каким-то из ремиксов, что мы издавали на Nonclassical, и скажу: “Это полное фиаско и пошлость”. Однако только так и должно быть, когда ты экспериментируешь с музыкой: иначе невозможно обнаружить новые звучания, и если все будут осторожничать, то станет скучно, придется топтаться на месте» (цит. по [4]). Композитор убежден в том, что слуша-

тели, незнакомые с классической музыкой и обходящие стороной сложное искусство, могут получать от неё удовольствие. Вопрос заключается лишь в том, как она преподносится.

Кроме того, по словам Прокофьева, такой вид музыки, как ремикс, не является полярным по отношению к классике, приводя в качестве примера форму «темы с вариациями», которая возникла еще в XVI веке. Аналогичным является и способ работы с материалом – извлечение из оригинала определенных элементов и формирование новой комбинации. Просто теперь это, обычно, «собирается» в студии с помощью цифровых технологий.

На различных концертах Габриэль Олегович сам становится за «вертушку» (виниловый проигрыватель) и микширует свои сочинения с симфонической музыкой. При этом он демонстрирует широкую палитру музыкальных стилей: от Бетховена и Мендельсона до фанка и хип-хопа. Можно отметить такие произведения, как Beethoven9 Symphonic Remix, «Балет зимних снов» и др. Интерес к некоторым стилям и направлениям появился у композитора вследствие продюсирования различных коллективов (например, группы «Spektrum», участником которой был он сам). Габриэль Олегович считает, что такие направления, как хип-хоп, электро и фанк можно отнести к городскому фолку. Вдохновляясь этими течениями, он следует традициям классических композиторов, на которых оказывала влияние народная музыка, окружающая их. Многие критики, слышавшие работы Габриэля Олеговича вживую, оставляют положительные отзывы.

«Я думаю, новой классической музыке нужно искать площадки за пределами старых концертных залов. Если вы перенесетесь на сто пятьдесят лет назад, классическая музыка исполнялась в домах, в салонах, в кафе, в неформальных местах. И только в XX веке мы сделали ее такой серьезной и формальной. Так что классическая музыка должна отвоевать свое место в клубах» [5].

Список литературы

1. Андреева Т. Его зовут Прокофьев. Габриэль Прокофьев [Электронный ресурс]. – URL: <https://weekend.rambler.ru/places/38101090-ego-zovut-prokofev-gabriel-prokofev>.
2. Веревкина Ю. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века: дис. ...

- канд. наук: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2012. – 149 с.
3. Ильин К. В. Электронная и электроакустическая музыка Европы. Девяностые. История. Эстетика. Психология. – СПб.: Феникс, 2017. – 264 с.
 4. Кандаурова Л. Габриэль Прокофьев: «Смешно, что бабушка говорила с американским акцентом» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/16716-gabriel-prokofiev-smeshno-chno-babus-hka-govorila-s-amerikanskim-aktsentom.
 5. Михайлов Е. Габриэль Прокофьев – о том, как подружить классическую музыку с ночными клубами [Электронный ресурс]. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/7559-klassika-chno-to-dlya-starikov-ya-tuda-nehochu>.
 6. Мурзин Е. О природе и закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета – М.: Композитор, 2008. – 358 с.

*Березина Светлана Анатольевна, студент
Мороз Татьяна Ивановна,
кандидат философских наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ
«КОМПОЗИТОРЫ-СОВРЕМЕННОКИ»
ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ И ДШИ:
ОПЫТ СОЗДАНИЯ И РЕАЛИЗАЦИИ**

**EDUCATIONAL PROJECT «CONTEMPORARY COMPOSERS»
FOR STUDENTS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS
AND CHILDREN'S ART SCHOOLS:
EXPERIENCE IN CREATION AND IMPLEMENTATION**

Аннотация: В статье рассматривается проблема необходимости просветительской деятельности в области современной академической музыки для обучающихся детских музыкальных школ и детских школ ис-

кусств. Представлен опыт создания и реализации просветительского проекта «Композиторы-современники».

Ключевые слова: просветительская деятельность, современная академическая музыка, композиторы-современники, цикл просветительских лекций.

Abstract: This article deals with the problem of the need for educational activities in the field of modern academic music for students of children's music schools and children's art schools. The article discusses the experience of creating and implementing the educational project "Contemporary Composers".

Keywords: educational activities, modern academic music, contemporary composers, a cycle of educational lectures.

В структуре образовательного комплекса России одно из важных направлений занимает просветительская деятельность. Выполняя по своему содержанию важные общеобразовательные и информационные функции, просветительство способствует расширению, дополнению и углублению знаний, получаемых в учебных заведениях или образовательных центрах.

Приметой сегодняшнего времени стало появление просветительских проектов, направленных на знакомство представителей различных социальных групп с творчеством композиторов XX–XXI веков. Осознание важной проблемы имеющегося в настоящее время расхождения между творчеством композиторов-современников и уровнем восприятия классической музыки слушателями убеждает многие учреждения культуры и искусства разрабатывать ряд мероприятий, просветительских проектов, направленных на ее решение. На сегодняшний день в этом направлении деятельности учреждений культуры необходима целенаправленная работа просветительского характера. Складывающаяся ситуация в концертных организациях показывает, что включение в программы современной академической музыки весьма незначительно – всего 1 %. Помимо этого в исполнительской практике наблюдается обращение только к узкому кругу композиторов и произведений музыки XX века. Таким образом, слушатели оказываются в ситуации крайне скудного обогащения музыкального слуха художественными образцами современности.

Ведущими филармониями нашей страны разрабатывается ряд мероприятий, пропагандирующих современную академическую музыку. На-

пример, в стенах Московской филармонии уже не первый год проходит крупнейший российский фестиваль современной музыки «Другое пространство» [4]. В рамках этого проекта звучит актуальная музыка, специально созданная для фестиваля, сочинения, ставшие классикой XX века, классика авангарда, минимализма и пост-минимализма. В 2020 году в рамках фестиваля после концертов проходили встречи с солистами, дирижёрами, гостями фестиваля и с художественным руководителем Владимиром Юровским на сайте и YouTube-канале Stravinsky.online [5]. Задать свои вопросы о современной музыке в прямом эфире смогли все желающие посредством чата. Например, в рамках фестиваля проводилась онлайн-беседа о современной фортепианной музыке, запись которой можно посмотреть и сегодня на YouTube-канале [6]. В сезоне 2021/22 года филармония представляет абонемент «Новая музыка. Диалог цивилизаций». В цикл концертов вошли «тайные шедевры русской и зарубежной, восточной и западной музыкальных культур» [1].

Другим примером может послужить проект «Вещь в себе», приуроченный к столетию Московской государственной академической филармонии [1]. В этом проекте фокус направлен на музыку Новейшего времени. Ведущий цикла Ярослав Тимофеев – музыковед, ведущий концертов, лектор, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России – доступным языком рассказывает широкой публике про одно произведение XX века, наглядно показывая его «внутреннее устройство». После этого партитура звучит целиком в исполнении ведущих коллективов и выдающихся дирижёров.

Также существует еще один яркий пример просветительской деятельности в области современной музыки – курс «Современная музыка: направления, стили, техники», разработанный Центром современной музыки Московской консерватории [2]. Он проводился в онлайн-формате в 2020 году и был рассчитан на педагогов ДМШ и ДШИ, преподавателей музыки в общеобразовательных школах и художественных колледжах. Лекции читали ведущие российские специалисты – профессора, доценты и преподаватели Московской консерватории. В дополнении к лекциям проводились мастер-классы и творческие встречи с композиторами и исполнителями современной музыки.

В 2021 году в Санкт-Петербурге прошёл цикл из шести лекций «Как слушать музыку сегодня» [3]. В рамках этого цикла обсуждались такие темы, как «Современная классика: как слушать Десятникова, Мартынова

и многих других» и «Две музыкальные эпохи сегодня: постмодерн и мета-модерн». Лектором цикла стала популяризатор классической музыки и руководитель Открытого музыкального лектория Анна Виленская.

Благодаря таким проектам осуществляется столь необходимый диалог слушателя с музыковедами, композиторами, исполнителями, которые раскрывают отличительные черты современной музыки. Циклы подобных лекций-концертов и встреч имеют бóльшую результативность в процессах популяризации творчества современных композиторов.

Подобная музыкально-просветительская деятельность, нацеленная на формирование и развитие общественных потребностей в современной академической музыке, наблюдается не только в столице.

Кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры в период с 2020 по 2022 год были разработаны и проведены открытые онлайн-семинары «Современная музыка в образовательном процессе» для преподавателей ДМШ, ДШИ, музыкальных колледжей и колледжей культуры и искусств. Профессорско-преподавательским коллективом кафедры были представлены лекции, раскрывающие основные тенденции развития современного музыкального искусства и проблемы современной музыкальной педагогики.

Современная академическая музыка, которая представляет собой значительный пласт мировой культуры и активно развивается, не так широко известна среди музыкантов, обучающихся на начальном этапе. В учебных курсах по музыкальной литературе современная музыка и её представители нередко «остаются в тени». В большинстве учебных программ история музыкального искусства прерывается на начале или середине XX века. Поэтому учащиеся, а нередко и педагоги детских музыкальных школ и школ искусств, достаточно слабо разбираются в такой музыке или почти ничего о ней не знают, часто относя к современной музыке жанры из области массовой популярной культуры. Следовательно, обозначенная проблема помогает осознать, что развитие полноты музыкального кругозора невозможно в отстранении и изоляции от современных процессов в музыкальном искусстве. Современная музыка, основанная на иных, по сравнению с музыкальной традицией прошлых веков, принципах организации звукового материала, требует от слушателя решения новых, подчас непривычных для его опыта задач. Необходимо

подготовить слушателя к восприятию «новой», уже успевшей стать классической, музыки XX века.

В связи с этим был разработан проект, представляющий из себя цикл просветительских лекций «Композиторы-современники» для обучающихся выпускных классов ДМШ и ДШИ г. Кемерово. Цикл лекций был подготовлен студентами второго курса факультета музыкального искусства КемГИК направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль «Менеджмент музыкального искусства») в рамках лекторской практики. Руководитель практики и научный консультант проекта – Ольга Владимировна Синельникова, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

Целями проведения таких лекций являются: знакомство обучающихся детских музыкальных школ и детских школ искусств с творчеством композиторов-современников; приобщение подрастающего поколения к миру современного музыкального искусства; заинтересованность и закрепление в сознании желания знакомиться с новой музыкой; расширение музыкального кругозора.

Как известно, при разработке проекта в ряду основных операций выступает тематическое решение. В этом году был предложен цикл лекций «Минимализм и его представители первой трети XX – начала XXI века», посвященных творчеству композиторов-минималистов. В рамках 4 лекционных встреч обучающиеся ДМШ и ДШИ познакомились с творчеством таких композиторов, как Стивен Райх, Филип Гласс, Майкл Найман, Людовико Эйнауди, Ян Тьерсен, Дзэ Хисаиси, Владимир Мартынов, Георгс Пелецис.

В наше время минимализм является весьма актуальным направлением в современной эстетике, активно развиваясь во многих сферах культуры и искусства. Музыка не является исключением. Относясь к авангардной музыке, творчество минималистов может заинтересовать как профессионала, так и неподготовленного слушателя. Находясь на стыке академической и неакадемической музыки, минимализм обладает качествами, которые делают его притягательным: произведения легко воспринимаются на слух, но могут пробудить настоящие, глубокие чувства.

Сочинения многих композиторов-минималистов используются в современном кинематографе, что позволяет знакомить широкую аудиторию с их творчеством.

Ниже представлены составляющие просветительского проекта «Композиторы-современники».

Актуальность проекта: современная академическая музыка, которая представляет собой значительный пласт мировой культуры и активно развивается, не так широко известна среди начинающих музыкантов, среди обучающихся в музыкальных школах. Полное развитие музыкального кругозора невозможно в отстранении и изоляции от процесса современной музыкальной культуры. Необходима целенаправленная работа на всех уровнях музыкального образования, позволяющая познакомиться с основными тенденциями развития современного музыкального искусства.

Цели и задачи проекта: знакомство обучающихся детских музыкальных школ и детских школ искусств с творчеством композиторов-современников; приобщение подрастающего поколения к миру современного музыкального искусства; заинтересованность и закрепление в сознании желания знакомства с новой музыкой; расширение музыкального кругозора.

Целевая аудитория: выпускные классы детских музыкальных школ и детских школ искусств.

Условия реализации проекта

1. Организационная структура проекта

Руководитель лекционной практики и научный консультант проекта: Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

Руководитель проекта: Березина Светлана Анатольевна, студент 2-го курса факультета музыкального искусства КемГИК, обучающаяся по направлению подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Менеджмент музыкального искусства».

Куратор в реализации проекта: Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

2. Этапы реализации проекта

План реализации проекта		
<i>I. Подготовительный этап</i>	<i>II. Основной этап</i>	<i>III. Заключительный этап</i>
<ul style="list-style-type: none">• Создание тематики цикла просветительских лекций;• создание и информирование команды;• подготовка информационного письма;• разработка календаря для проведения лекций;• обеспечение связей через электронную почту с образовательными учреждениями;• создание просветительских лекций;• закрепление связей и контактов с образовательными учреждениями	<ul style="list-style-type: none">• Организация и проведение цикла просветительских лекций;• решение организаторских задач	<ul style="list-style-type: none">• Анализ выполнения плана работы;• получение отзывов и рекомендаций от учеников и педагогов образовательных учреждений;• анализ эффективности реализации просветительского цикла

Современные условия диктуют определенные требования к организации подобного рода мероприятий. В связи с этим образовательным организациям была предоставлена возможность выбора формата проведения лекций – онлайн или очно.

3. Факторы риска

1. Отсутствие целевой аудитории (музыкальные школы не проявляют заинтересованности в проекте, предоставят не ту целевую аудиторию и т. п.);
2. Неграмотная подача материала студентами, невнимание к возрастным особенностям слушательской аудитории;
3. Некачественное техническое оснащение проекта (отсутствие материального оборудования, технические неполадки в ходе проведения лекций в онлайн-формате и т. п.);
4. Недостаточность лекторского мастерства у студентов.

4. Предотвращение рисков

1. Поиск контактов, телефонные переговоры с администрацией школ;
2. Телефонные переговоры с педагогами образовательных учреждений;

3. Разработка такого цикла лекций, который заинтересует и позволит привлечь образовательные учреждения к участию в проекте;
4. Создание удобных условий сотрудничества с образовательными учреждениями;
5. Решение вопроса технического обеспечения проекта;
6. Тщательная проработка лекционного материала, оснащение видеоконтентом, доступным для восприятия целевой аудиторией.

5. Подведение итогов

1. Анализ проделанной работы;
2. Доработка и устранение негативных факторов, выявленных при реализации проекта;
3. Постановка целей и планов на следующий цикл проекта;
4. Новые предложения и варианты по развитию проекта в качестве долгосрочного.

Проект «Композиторы-современники» начал реализовываться с апреля 2022 года. В апреле-мае 2022 года было проведено несколько встреч с учащимися детских школ искусств города Кемерово. В двух образовательных учреждениях г. Кемерово (ДШИ № 46 и ДШИ № 69) были проведены лекции в онлайн-формате. В Кемеровском областном музыкальном колледже и в Центральной детской школе искусств г. Кемерово прошли встречи в очном формате. После лекций обучающиеся и преподаватели имели возможность задать вопросы лекторам. Стоит отметить, что слушатели были заинтересованы тематикой цикла, увлеченно слушали лекторов и высказали свое желание знакомиться и дальше с творчеством представленных композиторов.

На подготовительном и основном этапах реализации проекта организаторы столкнулись с факторами риска. Обозначим некоторые из них.

1. «Difficult start – Сложное начало».

Администрации многих ДШИ и ДМШ региона не выразили своего желания принять участие в проекте. К предложенному проекту присоединились лишь те образовательные учреждения, с которыми кафедра музыковедения и музыкально-прикладного искусства КемГИК имеет длительное сотрудничество.

2. «Surprise – Неожиданность».

Музыкальные школы предоставили не ту целевую аудиторию, на которую были ориентированы лекторы в процессе подготовки содержательной части проекта.

3. «Responsibility – Ответственность».

В ходе реализации проекта были случаи изменения сроков проведения лекционных встреч, происходили замены лекторов и т. п.

4. «Lecturer and listener – Лектор и слушатель».

Некоторые лекторы испытывали затруднения в общении с неподготовленным слушателем.

5. «Location – Локация».

Возникали сложности в поиске места для проведения лекций в онлайн-формате, соответствующего техническим параметрам.

На заключительном этапе реализации проекта были выявлены и проанализированы негативные факторы. В частности, в дальнейшем потребуется:

- продуманная стратегия продвижения проекта;
- установление более тесного контакта с администрациями ДМШ и ДШИ, не поддерживавшими проект;
- более четкая и слаженная организационная работа;
- подготовка лекторов с учетом возрастных особенностей целевой аудитории;
- материально-техническое обеспечение проекта.

Также будут рассматриваться варианты продолжения проекта в следующем учебном году с некоторым дополнением или изменением тематики цикла. Планируется разработка цикла лекций для различных возрастных групп целевой аудитории, в том числе для обучающихся средних специальных учебных заведений.

Перед учреждениями высшего образования педагогического направления одной из важных задач является подготовка специалиста, способного в современных условиях вести просветительскую деятельность. В связи с этим, предложенный проект, подготовленный в рамках лекторской практики студентов КемГИК, будет способствовать формированию практических навыков организационной и музыкально-просветительской деятельности. В ходе его реализации студенты смогут познакомиться с особенностями лекторской работы с детской и более взрослой аудиториями, научиться формировать лекционные программы с учетом восприятия слушателей данной возрастной группы. Помимо этого, подготовка лекционного материала будет сопряжена с глубоким погружением лектора в современную музыку, потребует формирования оценочного, осмыслен-

ного критического отношения к данным художественным явлениям. Следовательно, от реализации просветительского проекта большую пользу получают не только слушатели, но и сами студенты. Они смогут донести детям свои открытия в области современной музыки, предложить пути к ее восприятию. В реализации данного проекта видится длительная планомерная работа по приобщению подрастающего поколения к творчеству отечественных и зарубежных композиторов-современников.

Существует мнение о том, что потребность слушателя в современной академической музыке достаточно мала и что она интересна небольшому кругу профессиональных музыкантов, но, на наш взгляд, полноценное развитие музыканта невозможно в отстранении и изоляции от процесса современной музыкальной культуры. Для того чтобы приобщить нынешнее и подрастающее поколения к миру современного музыкального искусства, вызвать интерес и желание знакомства с новой музыкой, нужно воспитывать просвещенного слушателя. Проект «Композиторы-современники» предоставляет возможность знакомства с разнообразными направлениями и стилями в современной музыке, будет способствовать приобщению молодых музыкантов к лучшим образцам современной мировой музыки XX–XXI столетий.

Список литературы

1. Московская государственная академическая филармония [Электронный ресурс]. – URL: <https://meloman.ru>.
2. Курс «Современная музыка: направления, стили, техники», разработанный Центром современной музыки Московской консерватории [Электронный ресурс]. – URL: <https://metodcabinet.ru/20music>.
3. Цикл лекций «Как слушать музыку сегодня» [Электронный ресурс]. – URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/tsikl-lektsiy-kak-slushat-muzyku-segodnya>.
4. Российский фестиваль современной музыки «Другое пространство» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.drugoprostranstvo.ru>.
5. Сайт Stravinsky.online [Электронный ресурс]. – URL: <https://stravinsky.online>.
6. YouTube-канал Stravinsky.online [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/c/StravinskyOnline/featured>.

*Горбунова Варвара Игоревна, студент
Поморцева Нина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ИМИДЖ СОВРЕМЕННОГО УЛИЧНОГО МУЗЫКАНТА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

THE IMAGE OF A MODERN STREET MUSICIANS: TO THE STATEMENT OF THE PROBLEM

Аннотация: Данная статья посвящена изучению проблемы формирования имиджа современных уличных музыкантов. Рассматривается опыт уличного музицирования в зарубежных странах. Приводится анализ социального опроса среди кузбассовцев, доказывающий положительное отношение горожан к деятельности уличных музыкантов в городах индустриального региона.

Ключевые слова: уличные музыканты, имидж, уличное исполнительство.

Abstract: This article is devoted to the study of the problem of forming the image of modern street musicians. The experience of street music-making in foreign countries is considered. An analysis of a social survey among Kuzbass residents is given, proving the positive attitude of citizens to the activities of street musicians in the cities of the industrial region.

Keywords: street musicians, image, street performance.

Недавно американский журналист Джин Вайнгартен из «Вашингтон пост» провел социальный эксперимент. Им были приглашены два выдающихся и высокооплачиваемых скрипача, которые под видом уличных музыкантов выступали возле входа Вашингтонского метро (Джошуа Белл) [2] и под мостом Ватерлоу в Лондоне (Тасмин Литл) [3]. Несмотря на тысячный поток людей, проходивших мимо исполнителей, каждый из них за 45 минут работы получил скудный заработок – 32 доллара и 17 центов (Дж. Белл) и 14 фунтов 10 пенсов (Т. Литл), а количество остановившихся слушателей в сумме набрало всего 7 человек.

Проведенные эксперименты наглядно демонстрируют отношение людей к уличным музыкантам, чему есть два объяснения. Во-первых, темп современного мира, не оставляющий человеку времени для созерца-

ния творчества на улице. Во-вторых, устойчивый стереотип в сознании людей, что талантливый музыкант не может играть на улице, а слабый исполнитель «довольствуется грошами» от прохожих. В России закрепился стереотип о музыкантах-попрошайках или бастующей неформальной молодежи, сформировавшийся еще в конце прошлого века. Поэтому в данном исследовании предпринята попытка рассмотреть имидж уличного музыканта через призму взгляда современных людей.

Имидж – понятие многоаспектное, отсюда и сложность в его научном определении. В связи с этим существует и актуализируется проблема анализа категории «имидж», в том числе с маркетинговой точки зрения. Одним из первых теоретиков имиджа считают итальянского философа Н. Макиавелли, который рассмотрел феномен имиджа в своей классической работе «Государь», где не только разработал теоретические аспекты имиджа, но и представил аргументированные доказательства применения данного феномена с практической точки зрения. По данным психологического словаря А. В. Давыдовой, имидж – это феномен, сложившийся в массовом сознании и имеющий характер стереотипа эмоционально окрашенного образа. В научную литературу термин «имидж» был введен Зигмундом Фрейдом [7]. Известный психолог способствовал популяризации данного термина среди населения благодаря выходившему одноименному журналу. Однако повсеместное применение термина в научной литературе и общественной деятельности связано с одноименной научной работой американского экономиста К. Боулдинга [5].

В России термин «имидж» стали употреблять в 1970-е годы. Долгое время его рассматривали в негативном значении, как средство манипулирования массовым сознанием. Попытка преодолеть подобное отношение к имиджу была предпринята в 1990-х годах исследователем рекламы, доктором философских наук, профессором О. А. Феофановым, который одним из первых ввел термин «имидж» в специальную русскоязычную литературу [7]. Огромное влияние на популяризацию категории «имидж» оказала книга доктора философских наук В. М. Шепеля «Имидж и секреты личного обаяния» [8].

За последние 20 лет внимание к понятию имиджа усилилось, что связано с обострением конкуренции на рынке и появлением выбора у людей в различных сферах жизни. Содержание имиджа зависит от пола, возраста, уровня образования и воспитания, профессии и должности, территориального местоположения и многих других факторов.

Для определения перспективы развития положительного имиджа уличного музыканта в России мы провели собственное исследование в форме анкетирования среди жителей Кузбасса. Ответы на вопросы показали отношение к уличному музицированию в целом, репертуарные предпочтения людей и помогли увидеть наиболее удачные места расположения исполнителей. В опросе приняло участие 93 человека. Среди них большинство опрошенных (55 %) относятся к деятельности уличных музыкантов *«положительно»*, 25 % реагируют на выступления уличных артистов *«в зависимости от ситуации и настроения»*, 21 % – *«нейтрально»*. При этом 67 % *«готовы остановиться и послушать исполнителя»*, 45 % – *«поддержать артистов материально»*, почти 22 % при встрече с уличным музыкантом *«пройдут мимо»*. Отметим тот факт, что 18 % согласились *«сфотографировать или снять на видео»* уличного артиста при встрече, а также *«разместить медиаматериал в своих социальных сетях»*.

Большая часть участников опроса (85 %) хотели бы видеть уличных музыкантов *«в местах культурного отдыха»* – в парках, на бульварах и набережных. Предпочтительное время выступления уличных артистов – *«с 18:00 до 20:00 в будние дни»* (46 %) и *«с 16:00 до 20:00 в выходные»* (59 %). Выбор данных ответов легко объясним. Человек, прогуливаясь в свободное время, наиболее расположен к восприятию музыки, а расслабляющая атмосфера парковой зоны только способствует этому.

Удивил выбор опрошенных приоритетами жанровой составляющей в репертуаре уличных музыкантов. Больше половины ответивших хотели бы услышать *«классическую музыку»* (56 %). Также были популярны варианты ответа *«народная или этническая музыка»* (37 %), *«эстрада»* (41 %) и *«популярная музыка»* (42 %).

Также 68 % участников опроса считают, что *«стоит создать специальные места»* для выступлений уличных музыкантов. Это способствует привлечению потока людей к достопримечательностям, культурным центрам и точкам малого и среднего бизнеса, а также обезопасит жителей города от создаваемого уличными музыкантами шума. Подобные идеи уже реализовывали крупные культурные центры нашей страны. Например, власти Санкт-Петербурга утвердили закон, согласно которому уличные музыканты смогут выступать только в определенных точках города, с ограниченным шумовым порогом и составом инструментов. В Москве проводился проект *«Музыка в метро»*, в рамках которого уличные музыканты вечерами играли на главных станциях Московского мет-

рополитена. Однако для того, чтобы получить возможность выступать, уличным артистам пришлось пройти строгий отбор.

Интересно, что большинство опрошенных выступили *«против предварительных прослушиваний уличных артистов»* (53 %). Они объяснили свой выбор тем, что любой желающий должен иметь возможность выступать на улице. При этом высокий процент людей (78 %) считает, что деятельность уличных артистов *«влияет на престиж города»*. Поэтому некачественные выступления уличных музыкантов способны не только ухудшить настроение прохожим, но и испортить впечатление гостям города.

Исходя из проведенного социального опроса, был проанализирован успешный опыт зарубежных стран. Здесь стоит отметить, что в Европе уличные музыканты имеют более положительные тенденции в развитии своего имиджа. Власти городов активно сотрудничают с уличными артистами, вводят законы, регулирующие их деятельность, а также устраивают фестивали уличного искусства. Многие уличные музыканты становятся достопримечательностями городов. Как, например, Джеймс Боуэн – писатель и уличный музыкант, выступавший в центре Лондона совместно со своим котом Бобом; или Брэм Граафланд – уличный музыкант из Нидерландов, создавший яркий, запоминающийся образ, устраивая единственное в своем роде представление, используя микрофон, петлевую станцию и винтажный орган 70-х годов XX века, превращенный в портативную кухню [4]. Стоит отметить и непальскую группу «Collective Cadenza», организовавшую проект «The Human Jukebox», где музыканты изображают музыкальный автомат, перед которым стоит несколько прозрачных банок с надписями «Lady Gaga», «Майкл Джексон», «Бах», «Быстрее», «Асаpella» и «?» (вопросительный знак обозначает любое условие прохожего или сюрприз от музыкантов). Зрители выражали свои пожелания «музыкальному автомату» с помощью монет. Подобная «игра» может стать одним из наиболее эффективных способов формирования позитивного имиджа уличных артистов.

Поддержанием имиджа может стать и удобство пожертвований. Например, саксофонист Крис Йохансен использует табличку с его аккаунтом Venmo на сервисе PayPal [1]. Через QR-код слушатели могут перевести любую сумму на его счёт. Существует и некоммерческая организация «Busking», выступающая в защиту уличных артистов. Ее организаторы – Ник Броуд и Лилиана Маз – создали специальное приложение для приема цифровых платежей, адресованных уличным музыкантам. Также в Европе

известны Ассоциации уличных артистов, которые контролируют их деятельность, выдают лицензии на право выступления, регламентируют место и время, а также оплачивают работу.

В деятельности уличных исполнителей заинтересованы малый и средний бизнес. Например, в некоторых странах с уличными музыкантами заключаются специальные договоры об их деятельности возле ресторана или кафе, направленные на привлечение посетителей. Существует договоренность с хостелами и гостиницами через платформы Helpx и Workaway, где могут разместиться путешествующие музыканты, а оплатой за проживание и питание станет их творческая деятельность.

Немаловажную роль в формировании имиджа уличных музыкантов играет и их присутствие в медиа. Уличные музыканты активно популяризируют свою деятельность при помощи Интернета. Стоит отметить сайт World Street Music, занимающийся качественной видеосъемкой выступлений ярких исполнителей и выкладывающий видеозаписи в социальные сети. А также сайт Atlas Obscura, одним из разделов которого является карта выступлений уличных музыкантов. Перейдя по ссылке в блог Даниэля Бахьери (её создателя) можно найти выступления около 1200 артистов из 93 стран, которые отмечены точками на карте.

Благоприятным способом для формирования позитивного имиджа может стать создание памяток для начинающих уличных музыкантов от опытных исполнителей. Например, на сайте WikiHow размещена статья, в которой отражены важные пункты, которые надо учесть начинающим артистам для успешного вливания в творческое пространство улиц города. Другой пример памятки для музыкантов разработан американской ассоциацией уличных музыкантов с обозначением разрешенных мест выступлений, перечнем основных законов, применимых к деятельности исполнителей, телефонных номеров юристов, к которым можно обратиться в случае, если музыкант подвергнется задержанию.

Из всего вышесказанного можно заметить, что имидж уличного артиста формируется во многом благодаря общественно-политической ситуации в его стране и городе. Однако уличное музыкальное искусство за счет своей простоты и понятности продолжает завоевывать сердца прохожих. В зарубежных странах уличные музыканты активно развивают и популяризируют культуру уличного музицирования, параллельно развивая пространства города и формируя свой положительный имидж. Приятно заметить, что городские власти, а также равнодушные люди способствуют уличным артистам в этом непростом деле. Повсеместное рас-

пространение Интернета стало одним из факторов, которые наиболее эффективно помогают сформировать положительный образ уличного музыканта. Надеемся, в дальнейшем тенденция к улучшению имиджа уличного артиста сохранится и позволит сделать уличных музыкантов весомой частью культурной жизни городов.

В будущем планируется разработка экспериментального проекта, основанного на положительном опыте зарубежных стран, который будет способствовать повышению имиджа уличных музыкантов в России. Думается, что данный задуманный проект позволит не только изучить и улучшить имидж уличных музыкантов города Кемерово, но и привить горожанам любовь к музыкальному искусству.

Список литературы

1. Donate to a Street Musician? There Are Apps for That [Электронный ресурс] – URL: <https://www.wsj.com/articles/donate-to-a-street-musician-there-are-apps-for-that-1509938040>.
2. Gene Weingarten. Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? [Электронный ресурс]. – URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html.
3. Schweitzer V. Does It Work Any Better in London? [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.playbill.com/article/does-it-work-any-better-in-london-violinist-tasmin-little-tries-busking-under-waterloo-bridge>.
4. TOP 7 WACKIEST STREET MUSICIANS [Электронный ресурс] – URL: <https://www.thomann.de/blog/en/top-7-wackiest-street-musicians/>.
5. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 4-е изд., расширенное. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009. – 811 с.
6. Васильков А. Музыка улиц [Электронный ресурс]. – URL: <https://sakhalin.info/weekly/149637?poll=result#poll>.
7. Зубова В. А. Изучение сущности и трактовок понятия имиджа // Молодой ученый. – 2019. – № 23 (261). – С. 207–209.
8. Шепель В. М. Имиджелогия: секреты личного обаяния. – М.: ЛИНКА-ПРЕСС, 1997. – 168 с.

*Овчинникова Марина Леонидовна, магистрант
Захарченко Валерия Сергеевна,
кандидат педагогических наук, доцент
Хабаровский государственный институт культуры*

ИНКЛЮЗИВНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ДЕТЕЙ-АУТИСТОВ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

INCLUSIVE EDUCATION OF AUTISTIC CHILDREN IN MODERN MUSIC PEDAGOGY

Аннотация: Статья посвящена актуальной проблеме современной педагогики: музыкальному воспитанию и образованию детей с ОВЗ (ограниченными возможностями здоровья) – аутистов. В статье представлены различные методы и формы учебно-воспитательной деятельности, направленные на художественное, интеллектуальное и музыкальное развитие детей с синдромом аутизма в ДШИ Хабаровского муниципального района.

Ключевые слова: инклюзивное образование, аутизм, адаптация, особые образовательные потребности, музыкальное искусство, музыкальное воспитание, наглядность, вербальная коммуникация.

Abstract: The article is devoted to the actual problem of modern pedagogy: musical upbringing and education of children with disabilities (disabilities) – autistics. The article presents various methods and forms of educational activities aimed at the artistic, intellectual and musical development of children with autism syndrome in the Children's School of the Khabarovsk Municipal District.

Keywords: inclusive education, autism, adaptation, special educational needs, musical art, musical education, visibility, verbal communication.

Инклюзивное образование является неотъемлемой частью отечественной педагогики. Понятие «инклюзия» включает в себя, помимо процесса обучения и воспитания, решение множества фундаментальных и прикладных задач психолого-педагогической, социально-антропологической, духовно-нравственной направленности. В научной среде принято следующее определение инклюзии: это процесс адаптации («включения») в социальную жизнь лиц, имеющих ограниченные возможности здоровья или особенности психического развития.

Одной из наиболее актуальных проблем инклюзивного образования на современном этапе является поиск оптимальных педагогических технологий и средств обучения. В соответствии с утвержденной государственной программой «Доступная среда» в образовательных учреждениях Российской Федерации должны быть созданы условия, обеспечивающие лицам с особыми образовательными потребностями (ООП) равные возможности для получения образования, культурного и духовно-нравственного воспитания [5].

Комплекс педагогических технологий, применяемый в инклюзивном образовании, сложный и многокомпонентный, включает в себя различные методы, формы и приемы обучения, направленные на решение конкретных задач: воспитания, обучения, социализации, инкультурации, профессионального определения. Особое место в этом инструментарии занимают методы музыкально-художественного образования. Музыка – один из древнейших видов творчества и, вместе с тем, эффективное коррекционное средство. Применение различных форм музыкотерапии, обучающих технологий в инклюзивном образовании, по нашему мнению, является одним из перспективных направлений специальной педагогики.

В настоящее время существенно возрос интерес к проблемам художественного и, в частности, музыкального воспитания детей и подростков с ОВЗ. И. Р. Сухенко выделяет характерные особенности обучающихся с задержкой интеллектуального развития:

1. Ослабленное внимание к вербальной (словесной) информации.
2. Неустойчивость внимания.
3. Трудность переключения с одного вида деятельности на другой.
4. Отвлекаемость.
5. Рассеянность.
6. Инертность внимания» [4, с. 218].

Указанные особенности характерны для многих детей и подростков с ОВЗ: с различными видами аутизма, расстройствами опорно-двигательного аппарата, нарушениями слуха и зрения. Личность с особенностями психического или физического развития, как правило, замыкается в собственном мире, малоконтактна и, как следствие, отличается малой долей и инертностью внимания.

В Детской школе искусств Хабаровского муниципального района получают начальное музыкальное образование двое учащихся Анна и Данил 7 лет (брат и сестра) с диагнозом – расстройство аутистического спектра (РАС). Аутизм – расстройство, возникающее вследствие наруше-

ния развития головного мозга и характеризующееся дефицитом социального взаимодействия и общения. Для детей-аутистов характерна некоторая ограниченность интересов, повторяемость действий, например такой ребёнок может в течение длительного времени складывать кубики строго в определённом порядке.

В музыкальном обучении детей с РАС мы пытаемся создать благоприятные условия для развития детей в соответствии с их возрастными и индивидуальными особенностями и склонностями, развития способностей и творческого потенциала каждого ребенка как субъекта отношений с самим собой, другими детьми, взрослыми и миром. Как отмечает О. Г. Наумова, «на первом этапе важно “рассмотреть” ученика, научиться контакту с ним, пробудить интерес к музицированию и определить границы его возможностей» [2, с. 508].

В работе с детьми с диагнозом РАС мы использовали идею В. В. Панфиловой – «полукруг»: оба ребёнка усаживались на стульях друг против друга, но на расстоянии 1,5–2 метров, у каждого обучающегося создавалось собственное пространство, но графически их расположение напоминало полукруг. Таким образом, полукруг открывал возможности общения детей друг с другом и с педагогом. Как отмечает В. В. Панфилова, «даже настроенный на взаимодействие ребёнок не знает, как привлечь внимание собеседника, поприветствовать его, попросить о помощи» [3, с. 510].

Работая в полукруге, мы давали обучающимся простейшие задания: повторить за педагогом звуки «а», «у», «ш» и др. Постепенно каждый звук наполнялся смыслом: «ау» – громко-тихо, эхо в лесу, эхо в горах; «ш» – шум ветра и т. д. Постепенно дети привыкли к общению и стали повторять сначала звуки, а затем интонации унисона, м3, б3, ч4. В процессе занятий для запоминания музыкального материала эффективными стали музыкально-дидактические игры. Например, игра «Музыкальная лесенка», цель – различать восприятие и последовательности из трёх, четырёх, пяти и восьми ступеней лада, идущих вверх и вниз.

- 1) до-ре-ми, ми-ре-до;
- 2) до-ре-ми-фа, фа-ми-ре-до;
- 3) до-ре-ми-фа-соль, соль-фа-ми-ре-до;
- 4) до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до, до-си-ля-соль-фа-ми-ре-до.

Ступени лада поются со словами:

- 1) «вверх иду», «вниз иду»;
- 2) «вверх я иду», «вниз я иду»;

- 3) «вот иду я вверх», «вот иду я вниз»;
- 4) «вверх по лестнице шагаем», «вниз потом с неё сбегает».

В течение учебного года мы выходили в коридор и шагали по лестницам, педагог пел. Обучающиеся шагали, но молча. Уже к началу четвертой четверти Анна стала петь вместе с преподавателем.

Важным моментом музыкального общения с обучающимися является распевка на имя ребёнка. Педагог подходит к ученику, тихонько касается его плеч или рук и пропевает в удобном диапазоне интонацию малой терции – для Данила, большой терции – для Анны (так захотела ученица): «Аня, Анечка, Анюта»; для мальчика – «Даня, Данечка». Определённого метроритма можно не использовать. В течение одного месяца дети стали реагировать на приветствие и у них появились первоначальные навыки интонации – ответ «Я здесь», «Я пришёл», «Я пришла».

В процессе постепенного изучения музыкальной грамоты, ознакомления с произведениями музыкальной классики важно использование метода наглядности, так как дети с РАС значительно быстрее реагируют на изображения предметов, нежели на вербальную коммуникацию. Как отмечает Н. Н. Малюкова, «наглядность должна быть качественной; соответствовать возрасту ребёнка, сюжету, уровню развития обучающихся» [1, с. 512]. Мы используем наглядность в виде иллюстраций, видеосюжетов; весьма востребованы мультимедийные средства. Например, прослушивание и исполнение песни Л. Когана на стихи А. Барто «Синица» сопровождаются слайдами – рисунками, на которых синичка сидит на дереве, летает, прыгает. Прослушивание и исполнение песни Г. Фрида на стихи С. Маршака «Карусель» возможно на фоне изображения весёлой карусели с детьми.

Ознакомление с музыкальной классикой возможно при просмотре небольших мультфильмов – есть фильмы, посвящённые «Детскому альбому» П. И. Чайковского, «Танцам кукол» Д. Шостаковича, «Карнавалу животных» К. Сен-Санса. В процессе занятий мы используем детские музыкальные инструменты: металлофоны, бубны, барабаны, трещотки. Обучающиеся с РАС, видя друг друга, начинают повторять движения одноклассника; педагог направляет любые усилия детей, одобряет любые, даже малейшие успехи.

Важным аспектом музыкальных занятий является постепенность смены различных заданий. Мы используем небольшие моменты музыкотерапии: в процессе занятия, мягко отвлекая обучающихся, представляем лес, в который залетела синичка (связь с исполняющейся песней Л. Когана).

на стихи А. Барто); включаем фрагмент II части симфонии П. И. Чайковского «Зимние грёзы». Педагог предлагает детям закрыть глаза и представить, как синичка перелетает с ветки на ветку, видит белого зайца, белку и т. д.

Один из значимых моментов – включение механизмом синестезии – научить детей представлять «запах», «вкус», «форму», «цвет» игровых фрагментов. На уроках мы используем наглядные пособия, иллюстрации (муляжи фруктов, овощей, иллюстрации цветов, кубики, мячи, цветные карандаши, смайлики-эмоджи). Учащиеся, слушая музыкальные произведения, соотносят их с теми или иными предметами. Так происходит запоминание музыкального материала.

Особое внимание на наших занятиях мы уделяем воспитанию чувства метроритма. Важными аспектами работы является формирование:

- ощущения равномерности пульсирующих долей;
- осознания и умения воспроизвести ритмический рисунок мелодии;
- умения повторить ритмический рисунок;
- навыков тактирования, дирижирования.

На первом году обучения работу с метроритмом мы проводили с использованием видеопособий и звучащих предметов. На каждое время года был выбран соответствующий тематический видеоматериал. С большим удовольствием Анна и Данил под видеоиллюстрацию Е. В. Скрипкиной «Тише, тише, тишина» стучали бумажными стаканчиками (маленькие стаканчики – короткие длительности, большие – длинные), запоминая тем самым восьмые и четвертные длительности. В процессе обучения дети проявили интерес к занятиям, стали общительнее, у них сформировались первоначальные интонационно-ритмические навыки, стала развиваться музыкальная память. В конце учебного года мы планируем пригласить на открытый урок «Праздник музыки» родителей обучающихся. Приглашение детей с РАС в большую концертную аудиторию считаем несколько преждевременным, так как необходима более тщательная подготовка (возможно, в следующем учебном году).

Педагогический процесс в условиях музыкальной инклюзии должен строиться на основе гуманистического и лично ориентированного подхода к обучению: необходимо учитывать индивидуальные психофизиологические особенности личности. Важнейшим условием инклюзивного обучения является создание необходимых условий образовательной среды за счёт применения современных методов, приемов и средств обучения.

Список литературы

1. Малюкова Н. Н. Наглядность на уроках музыки для детей с ограниченными возможностями здоровья // Современное музыкальное образование – 2020: материалы XVIII Международной научно-практической конференции. – СПб.: РГПУ им. Герцена, 2021. – С. 512–513.
2. Наумова О. Г. Инклюзивное обучение в условиях детской школы искусств // Современное музыкальное образование – 2019: материалы XVIII Международной научно-практической конференции. – СПб.: РГПУ им. Герцена, 2020. – С. 507–509.
3. Панфилова В. В. Развитие речевой коммуникации у детей с расстройствами аутистического спектра на музыкально-теоретических занятиях // Современное музыкальное образование – 2019: материалы XVIII Международной научно-практической конференции. – СПб.: РГПУ им. Герцена, 2020. – С. 510–513.
4. Сухенко И. Р., Захарченко В. С. Педагогические особенности музыкального воспитания детей с задержкой интеллектуального развития // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово, 2021. – С. 217–223.
5. Постановление Правительства РФ от 29.03.2019 № 363 (ред. от 18.10.2021) «Об утверждении государственной программы Российской Федерации “Доступная среда”» // Официальный сайт компании «Консультант Плюс». – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_322085/07a69f2c1e7d8684d9cb2eb6abc14b63320a5143 (дата обращения: 03.04.2022).

Раздел 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

*Михалёва Любовь Андреевна, студент
Синельникова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ КАРЛА ЧЕРНИ: ПОВТОРЕНИЕ ОПЫТА И. С. БАХА В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

24 PRELUDES AND FUGUES BY CARL CZERNY: REPETITION OF THE EXPERIENCE I.S. BACH IN THE ERA OF ROMANTISM

Аннотация: Статья посвящена исследованию цикла Карла Черни «24 прелюдии и фуги». Автор рассматривает трактовку композитором малого полифонического цикла и формы фуги, анализирует контрапунктические приёмы и исполнительские трудности.

Ключевые слова: полифония, прелюдии и фуги, Карл Черни, эпоха романтизма.

Abstract: The article is devoted to the study of Karl Czerny's cycle "24 Preludes and fugues". The author examines the composer's interpretation of the small polyphonic cycle and the fugue form, analyzes contrapuntal techniques and performing difficulties.

Keywords: polyphony, preludes and fugues, Karl Czerny, the era of romanticism.

Композиторское и педагогическое наследие Карла Черни огромно. Каждый пианист начиная с детских лет знает это имя и разучивает этюды композитора. Вряд ли можно отыскать какой-то вид техники или пианистический приём, который не был бы разработан выдающимся педагогом, пианистом и композитором своего времени. Это более 800 циклов и про-

изведений, связанных с разработкой техники игры на фортепиано, которые до настоящего времени постоянно применяются в педагогической практике. «Источником современного пианизма» назвал К. Черни Г. Шонберг [5, с. 93]. Н. И. Мельникова дополнила эту мысль: «...с не меньшим основанием можно полагать Карла Черни в качестве первоисточника в становлении культуры интерпретации наследия» [4, с. 115].

Значимость педагогической деятельности Черни бесспорна: у него учились многие выдающиеся пианисты-виртуозы XIX века (Ф. Лист, С. Тальберг, Т. Лешетицкий и др.). Однако не совсем справедливо, что популярность Черни-педагога затмила его собственную славу композитора. Ведь кроме этюдов и инструктивных упражнений он создал множество технически трудных фортепианных произведений других жанров, которые исполняются (к сожалению, редко) не учащимися и студентами, а концертными пианистами: рондо и вариации, сонаты и сонатины, ноктюрны и экспромты, вальсы и экосезы, польки и галопы, скерцо и марши, фортепианные ансамбли (дуэты, квартеты), концерты для фортепиано с оркестром, концерты для 4 фортепиано. Помимо гигантского фортепианного наследия, Черни оставил нам множество духовных произведений (24 мессы, 4 реквиема, 300 градуалов, оффертории и другие), 6 симфоний, песни, струнные квартеты (около 30) и другую камерную музыку – всего более 1000 опусов.

К исполнительской, композиторской и педагогической деятельности прибавляется работа Черни в качестве редактора, транскриптора и аранжировщика. И эти виды его творчества тоже трудно переоценить. Черни создал редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и сонат Д. Скарлатти, фантазии, транскрипции и попури на оперные и симфонические темы других композиторов (Моцарта, Бетховена, Вебера, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербергера и др.). Игорь Стравинский, например, писал: «Я <...> упорно работал над сочинениями Черни, которыми я глубоко восхищаюсь. Он был замечательным музыкантом, и многие его сочинения бесценны для хорошего пианистического образования. Он обладал колоссальным темпераментом и, возможно, сделал больше для обучения пианистов, чем любой педагог не только его времени, но и по сей день» [3, с. 72].

К сожалению, многие из опусов Черни сегодня вообще не звучат. К таким незаслуженно забытым, недооценённым и практически не применяемым ни в педагогической, ни в концертной практике относятся 48 прелюдий и фуг Черни во всех тональностях.

Разумеется, Черни не относится к композиторам-полифонистам, но, будучи знатоком всех клавирных произведений И. С. Баха и учеником Л. Бетховена, он, конечно же, хорошо усвоил основные принципы контрапунктической техники и отлично ею владел. Черни отдаёт должную дань блестящему стилю, его яркости, эффектности. Но далее следует важнейшее предупреждение: «блестящая манера» мало совместима с фортепианными произведениями Л. Бетховена. Ученик великого мастера мог сколько угодно восхищаться искусством Гуммеля, Калькбреннера, Герца и других непревзойдённых мастеров «блестящего стиля», но центром его музыкальной духовности был Бетховен.

Воспитанник Бетховена на всю жизнь запомнил уроки, полученные в детстве. Бетховен учил его совсем иной манере игры – тёплой, певучей, выразительной, пусть не рассчитанной на эффектный блеск, но идущей «от сердца» [1, с. 76]. И всё-таки Черни отдавал себе отчёт: подавляющее большинство любителей превыше всего ценит как раз «блестящую манеру». Заклеймив модную манеру «блестящим шарлатанством», он, повинаясь настоящим требованиям издателей и публики, создавал всё новые и новые салонные композиции. Парадокс ситуации состоял в том, что с течением времени само имя противника «блестящего шарлатанства» стало ассоциироваться с модной исполнительской манерой. Черни, ученик Л. Бетховена, высоко ставил приём *legato*. Он жил в период становления нового художественного стиля – романтизма; принцип *legato* как нельзя более отвечал требованиям яркой фразы, гибких и выразительных оттенков. Дороже всего сердцу композитора была серьёзная музыка. В неё он вкладывал душу, сокровенные помыслы.

Неверным было бы утверждать, что из композиторского наследия Черни ныне востребованы лишь этюды. Ещё в 1944 году В. Горовиц сделал запись вариаций «La Ricordanza». Эта изумительная по совершенству запись – «девять минут фортепианной учтивости», по выражению Дэвид Дюбала [2, с. 351], – убедительно показывает, как может звучать музыка Черни, когда за неё берётся музыкант такого масштаба. Ученик Карла Черни, Ференц Лист, сочинил 12 этюдов, ныне известных как «юношеские». Потом на их основе Лист пишет 12 трансцендентных этюдов, которые посвящает Черни – своему учителю. Эти этюды – одна из вершин листовского творчества: ученик превзошёл учителя, взяв, так сказать, не количеством, но пианистической и художественной масштабностью, новаторством, экспрессией и т. д. А старый учитель преподносит Листу ответный подарок: тетрадь своих сочинений под опусом 856 – 48 прелюдий

и фуг, во всех тональностях, как положено¹. На обложке было написано: «Посвящается господину Ференцу Листу».

Как и все композиторы ранее, Черни чередует мажорные циклы с минорными, только располагает по обратному движению квинтового круга (в сторону бемолей), то есть по квинтам вниз или по квартам вверх. В фугах Черни придерживается стандартного количества голосов, но с предпочтением четырёхголосия: 14 четырехголосных, 9 трёхголосных и одна единственная fuga № 40 двухголосная.

Отличительная черта этого цикла – отражение «блестящего стиля». Как в прелюдиях, так и в фугах редко встречаются медленные и умеренные темпы – чаще всего это *Allegro* (например, *Allegro animato*, *Allegro con spirit*, *Allegro risoluto* и т. д.). Влияние стиля «брильянт», столь характерного для эпохи и для пианизма самого Черни, особенно проявляется в фактуре прелюдий: крупные скачки, аккорды, октавы, арпеджированные и ломаные пассажи, гаммаобразные и волнообразные фигурации, параллельное движение интервалами, насыщенность голосоведения с явным и скрытым двухголосием в партии каждой руки, удержанный бас, многообразие хроматических ходов, в том числе и опеваний.

Многие виртуозные прелюдии цикла весьма сходны с его же этюдами на совершенствование того или иного вида техники: к примеру, прелюдия a-moll развивает мелкую технику фигураций в партиях правой и левой руки, прелюдия As-dur – технику ломаных арпеджио, прелюдии f-moll и A-dur – аккордовую технику. Некоторые прелюдии, напротив, напоминают романтические фортепианные миниатюры. Так, прелюдии F-dur и Es-dur по жанровым признакам близки лирическим интермеццо, прелюдии B-dur и D-dur имеют черты марша, а прелюдия H-dur наделена игривым, скерцозным характером.

Нельзя не заметить проникновения «блестящего стиля» даже в такую, казалось бы, консервативную полифоническую форму, как fuga. Это выражается в чрезвычайном уплотнении многоголосной фактуры, в том числе за счёт нетипичных для фугированной композиции приёмов. К примеру, Черни часто усиливает звучность последнего экспозиционного проведения темы в басу октавными удвоениями, а в отдельных фугах можно встретить репризные и кодовые проведения даже в аккордовых уплотнениях, которые звучат либо торжественно, либо драматически.

¹ В издании «Leipzig, Fr. Kistner» нумеруется каждая прелюдия и каждая fuga, поэтому всего 48 пьес. На самом деле малых полифонических циклов прелюдий с фугами 24 во всех тональностях.

Выстраивая форму фуги по классической модели И. С. Баха, композитор эпохи романтизма наполняет её мироощущением своей эпохи. Романтические контрасты, намного превышающие уровень противопоставления музыкального материала, принятые в эпоху барокко, распространяются и на фугу. Так, во многие фуги, в основном перед репризными проведениями темы, К. Черни вводит контрастные интермедии лирического характера (*dolce*) либо сопровождает тему совершенно новым противосложением, отличным от всех предыдущих. Например, в фуге b-moll вместе с репризным проведением темы в басу вводятся два противосложения с острым пунктирным ритмом в верхних голосах, которые иначе высвечивают мелодические контуры темы с бóльшей патетикой. В ускорении темпа в кодовых разделах многих фуг также можно усмотреть следы воздействия стиля «брильянт» с его головокругительными кодами в транскрипциях и парафразах.

К. Черни, будучи достойным наследником И. С. Баха и Л. Бетховена, демонстрирует в фугах полифоническое мастерство самого высокого уровня. Он свободно применяет разные виды сложного контрапункта: вертикально-подвижной, обратимый, в ритмическом изменении. Например, в репризе фуги c-moll тема проводится в ритмическом увеличении и в инверсии. Кроме этого, в цикле имеется двойная фуга g-moll с совместным экспонированием тем и большой, фактурно развитой и виртуозной интермедией.

Подобно И. С. Баху, К. Черни применял множество украшений в своих прелюдиях и фугах (трели, группетто, форшлагги): прелюдии № 7, 9, 21, 27, 47; фуги № 8, 14, 18, 24, 26, 44, 48. Прелюдии и фуги цикла отличаются многообразием динамических оттенков в диапазоне от *ppp* до *ff*, ростом количества голосов фактуры и увеличением звуковой массы. В сборнике много авторских ремарок: темповые, динамические, уточнение характера, акценты, педаль. Все это вносит разнообразие в музыкальный материал фугированной формы, где развивается одна тема.

Выявленные особенности полифонического стиля К. Черни свидетельствуют об оригинальности его полифонического мышления, но одновременно во многих прелюдиях и фугах можно услышать явные ассоциации с малыми полифоническими циклами из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. В качестве примера можно остановиться на Прелюдии и фуге C-dur, открывающей сборник (см. рис. 1).

PRÄLUDIUM. (C dur) C. Czerny Op. 856. Heft 1.
Allegretto.

Рисунок 1. Прелюдия C-dur К. Черни

Нотный текст побуждает вспомнить начало прелюдии И. С. Баха из 1-го тома ХТК в той же тональности с прозрачной, парящей фактурой (см. рис. 2). Шесть шестнадцатых в верхнем голосе в партии правой руки и довольно схожая фигурация, которая, как известно, у И. С. Баха ассоциируется с полётом ангелов, восходящим к сюжету Благовещения.

Рисунок 2. Прелюдия C-dur И. С. Баха

На протяжении почти всего периода (8 тактов) К. Черни сохраняет остинато на тоническом органном пункте, как это делает И. С. Бах, «высказывая» общую гармоническую завершённую идею. И. С. Бах спускается на «си» малой октавы в 7-м такте, К. Черни – в 8-м такте поворотом в «сib» – развилка повела композиторов в разные (противоположно направленные) функции кварты:

(T – II₂ – D_{4/3} – T – VI₆ – DD₂ – D₆) И. С. Бах

(T – T^{#5} – S_{4/3} – T – D₂ – T – III^{b5}) К. Черни

Насыщение хроматическими опеваниями – явление частое для того периода. К. Черни был представителем романтизма, следовательно, его стандартом являются полутона и хроматизация гармонии, которые присутствуют всюду (см. рис. 3).



Рисунок 3. Прелюдии C dur К. Черни

Во второй части прелюдии партия левой руки обретает уверенное, ровное движение восьмыми, а партия правой начинает заполняться большим количеством шестнадцатых, наступает реприза, которая быстро переходит к DD, а потом обратно, завершается, демонстрируя гармонический финал.

С до-мажорным циклом И. С. Баха ассоциируется и тема фуги, благодаря характерной острой ритмической фигуре двойного пунктира (см. рис. 4). Однако темы фуг К. Черни более протяжённые, что влияет и на более масштабную форму целого. Значительны уже размеры самой экспозиции (28 т.), где имеется полный цикл восходящего порядка проведения темы и два дополнительных проведения в основной и в доминантовой тональностях, причём басовое проведение в C-dur утверждает тему основательно и торжественно в октавном удвоении.



Рисунок 4. Фуга C-dur К. Черни

В 47-м такте начинается бег шестнадцатыми, на фоне которого возникает имитационное вступление голосов в порядке, обратном экспозиционному. При этом голоса вступают в два раза быстрее, создавая отдалённое подобие стретты, однако тема в одном голосе моментально превращается в свободный контрапункт, как только вступает следующий. Такой принцип обычно называют «ложной» стреттой, поскольку в реальности данное имитационное голосоведение не удовлетворяет требованиям стретты (см. рис. 5).



Рисунок 5. Фуга C-dur К. Черни

Кульминация длится с 64-го по 71-й такт, изображая классический «накал страстей» через аккордовое восхождение к кадансу, после чего тема проводится в коде последний раз.

Мы мало знаем о том, как восприняли музыканты опыт К. Черни. Но Черни пошёл дальше в интеграции своих фуг с более современным стилем «брильянт» в своей музыке. Эти фуги являются более классическими в том смысле, что в них используются устоявшиеся контрапунктические приёмы. И в то же время в целом они представляют собой классическое равновесие наследия И. С. Баха и романтического мышления К. Черни.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. – М.: Композитор, 2010. – 216 с.
2. Дюбал Д. Вечера с Горовицем / пер. с англ., вступ. статья, прим. С. Грохотова. – М.: Классика – XXI, 2001. – 388 с.

3. И. Стравинский – публицист и собеседник / сост. В. Варунц. – М.: Советский композитор, 1988. – 504 с.
4. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культурологический феномен. – Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 2002. – 307 с.
5. Шонберг Г. Великие пианисты / пер. с англ. В. Бронгулеева. – М.: Аграф, 2003. – 416 с.

*Колеевич Ксения Максимовна, студент
Винокурова Наталья Васильевна,
кандидат искусствоведения, доцент
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

**КАРТИННЫЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ
НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
«СВЯТКИ» ОР. 41 С. М. ЛЯПУНОВА**

**THE PICTORIAL PRINCIPLE OF COMPOSITION BY EXAMPLE
COMPOSITIONS FOR PIANO «YULETIDE» OP. 41
BY S.M. LYAPUNOV**

Аннотация: Статья посвящена фортепианному циклу С. М. Ляпунова «Святки». Анализ цикла позволил сделать вывод о специфике образного строя данного произведения, в котором на интонационном уровне представлен синтез церковно-обрядовой и русской народной традиций.

Ключевые слова: С. М. Ляпунов, «Святки», фортепианный цикл, православная рождественская традиция.

Abstract: The article is devoted to S.M. Lyapunov's piano cycle "Yuletide". The analysis of the cycle allowed us to conclude about the specifics of the figurative structure of this work, in which the synthesis of church-ritual and Russian folk traditions is presented at the intonation level.

Keywords: S.M. Lyapunov, "Yuletide", piano cycle, Orthodox Christmas tradition.

Явлению картинности в области фортепианного цикла принадлежит значительное место в творчестве как зарубежных, так и русских композиторов. В качестве примеров можно привести «Годы странствий» Ф. Лис-

та, «Карнавал» Р. Шумана, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Времена года» П. И. Чайковского, «Маленькую сюиту» А. П. Бородина. В поле нашего зрения оказался цикл пьес для фортепиано С. М. Ляпунова «Святки» ор 41, который на фоне исключительного тематического многообразия программных циклических форм выделяется воплощением православной духовной и русской народной рождественской традиций. Целью статьи стало выявление специфики претворения картинности в рамках данных традиций.

Сергей Михайлович Ляпунов – русский композитор рубежа XIX–XX веков, талантливый пианист, дирижёр, музыковед, исследователь фольклора, редактор и общественный деятель, пожизненный действительный член Императорского русского музыкального общества.

Как известно, на формирование творческого облика С. М. Ляпунова большое влияние оказал М. А. Балакирев. Он активно способствовал исполнению и изданию сочинений Ляпунова, а также принимал участие в создании некоторых его произведений. Отношение Балакирева к творчеству Ляпунова иллюстрирует письмо к пианисту С. П. Бартеневу от 25 февраля 1907 года: «Что же касается до русской фортепианной литературы, то кроме высокоталантливых вещей Ляпунова, его гениальных прелюдий и этюдов, она для меня никакого интереса не представляет» (цит. по [3, с. 37]).

Очевидно также и влияние на творчество Ляпунова ярчайших представителей эпохи романтизма, а именно Фридерика Шопена и Ференца Листа. Будучи концертными пианистами, они олицетворяли собой два разных типа исполнителей. Пожалуй, самое точное определение типовым различиям между двумя гениальными романтиками дал в своё время Оноре де Бальзак: «Вы не можете судить о Листе, пока не слышали Шопена. Если венгр – демон, то поляк – ангел» (цит. по [5, с. 122]). О весомом воздействии на своё творчество пианизма Ф. Листа С. М. Ляпунов признавался в одном из писем М. А. Балакиреву: «Листовские приёмы в изложении и в форме, когда дело идёт о виртуозном сочинении, меня совершенно порабащают» (цит. по [3, с. 211]). Влияние же Шопена сказывается, прежде всего, в образно-интонационном строе и жанровых истоках тематизма сочинений Ляпунова.

Фортепианный цикл «Святки» относится к зрелому периоду творчества композитора. Сочинения этого времени отмечены миниатюризмом, особым лаконизмом музыкальных форм, строгостью и ясностью изложения. Цикл «Святки» состоит из разноплановых программных пьес, жанро-

вых картинок в народном духе, объединённых общим замыслом. Пьесы цикла стали ярким примером влияния народного искусства на фортепианный стиль Ляпунова, что особенно интересно в контексте участия композитора в фольклорных экспедициях.

В «Святках» С. М. Ляпунов обращается к рождественской тематике, в связи с этим невозможно обойти вниманием знаменитые музыкальные произведения, посвящённые этому празднику: театрално-сценические постановки П. И. Чайковского¹, сюиту «Игры и пляски звёзд» из «Ночи перед Рождеством»² Н. А. Римского-Корсакова, «Вальс» из оперы «Ёлка» В. И. Ребикова. Тема Рождества нашла воплощение и в области фортепианной музыки: пьеса «Дед Мороз» из «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Святки» из «Времени года» П. И. Чайковского, фортепианный цикл «Рождественская ёлка» Ф. Листа³.

Как известно, Святками на Руси называли период от Рождества до Крещения Христова⁴. Основным святочным обрядом было колядование – обход дворов в канун Рождества, который сопровождался пением славящих рождение Иисуса Христа колядок⁵. Нам особенно интересен обряд колядования, так как заключительная пьеса фортепианного цикла «Святки» названа композитором «Колядой».

В «Святках» (соч. 41) четыре пьесы: «Рождественская ночь», «Шествие волхвов», «Славильщики» и «Коляда». Окончание работы над сочинением датируется 26 апреля 1910 года. В этом же году цикл был опубликован Лейпцигским издательством Ю. Г. Циммермана. На Родине композитора «Святки» были впервые исполнены только спустя пятнадцать лет⁶.

Открывается цикл «Святки» пьесой «Рождественская ночь». Текст Евангелия свидетельствует о том, что Иисус Христос родился ночью в хлеве, и о свершившемся чуде первыми узнали пастухи, которые пасли свой стада неподалёку от Вифлеема. Очевидно, что именно поэтому вступительную функцию выполняет проникновенная одноголосная мелодия,

¹ Балет «Щелкунчик» и опера «Черевички».

² Авторское определение жанровой разновидности оперы – «быль-колядка».

³ Венгерский композитор посвятил его своей внучке Даниэле фон Бюлов.

⁴ 25 декабря/7 января – 6/19 января. После принятия в России в феврале 1918 года григорианского календаря Святки передвинулись на срок с 7 по 19 января.

⁵ Рассматривая тему претворения русских народных традиций в цикле С. М. Ляпунова «Святки», мы опирались на работу «Народное музыкальное творчество» под редакцией О. А. Пашиной.

⁶ «Святки» были исполнены 9 марта 1925 года О. С. Ляпуновой в Ленинградской консерватории во время ученического вечера.

интонационный строй которой близок наигрышу пастушьего рожка (см. Пример 1).

Пример 1. «Рождественская ночь», тт. 1–5



После выразительной паузы мягко вступает новая тема, инкрустированная переливчатыми форшлагами. Продолжая идею претворения программы, можно предположить, что данная тема могла бы воплощать радость ангелов Господних: «Ибо ныне родился в городе Давидовом Спаситель». Далее праздничная тема «Рождественской ночи» разворачивается на фоне гармонических фигураций, что приводит к взаимодействию мелодии, близкой русской народной традиции, с характерным, сугубо романтическим аккомпанементом.

Во втором разделе пьесы в переменном метре 5/8 – 3/8, типичном для фольклорной традиции, звучит мелодия русской народной песни «Что не белая берёза» (см. Пример 2). Особый колорит звукового пространства создаётся звонким октавным тремоло в высоком регистре. Следует отметить, что мелодия песни «Что не белая берёза» также обрамляет «Увертюру на темы трех русских песен» М. А. Балакирева.

Пример 2. «Рождественская ночь», тт. 59–64



Кульминация «Рождественской ночи» (тт. 79–83) приходится на заключительный раздел, где тема вступления предстает в новом облике: она проводится в октавно-аккордовом изложении, впервые перемещаясь в низкий регистр. Авторская ремарка первого проведения – «Dolce» (мягко, нежно) – сменяется на «Pesante» (грузно, тяжело). За исключением

кульминационного раздела, пьеса написана в тихой звучности, градации динамики колеблются от «*ppp*» до «*p*», воссоздавая тем самым образ тишины рождественской ночи.

Далее развёртывается «Шествие волхвов», которые, следуя за Вифлеемской звездой, отправились в путь, чтобы поклониться родившемуся Младенцу Христу. Пьесу открывает мелодия в унисонном изложении, которую можно назвать «темой пути». Подобно мерному шагу волхвов, снова и снова повторяется остигатный ритмический рисунок. На фоне «темы пути» развёртывается «*Thema arabe*», которую условно можно назвать «темой волхвов». Постепенно повышается тесситура, и в разделе *rosso ritosso* (т. 129) «тема волхвов» утверждается на фоне праздничного колокольного перезвона. В заключительном разделе «тема волхвов» проводится в монументальном аккордовом изложении (см. Пример 3). Этот момент в соответствии с программным замыслом можно рассматривать как приближение мудрецов к Вифлеему.

Пример 3. «Шествие волхвов», тт. 145–154



Яркая пьеса «Славильщики» воплощает радость народа, прославляющего рождение Христа Спасителя. Пьеса относительно невелика по масштабам (57 тактов), и в её основе лежит праздничная «тема славления», которая на протяжении пьесы подвергается вариантно-вариационному развитию.

Следует обратить внимание на тональный план цикла С. М. Ляпунова «Святки». В первых трех пьесах происходит постепенное увеличение количества ключевых знаков: *d-moll*, *Es-dur*, *As-dur*. «Рождественская ночь» (*d-moll*) и «Шествие волхвов» (*Es-dur*) находятся в напряженном вводнотоновом соотношении, вторая (*Es-dur*) и третья части (*As-dur*) – в тоники-доминантовом.

Кульминацией фортепианного цикла «Святки» стала заключительная пьеса «Коляда». От других пьес цикла её отличает относительно подвижный темп – «*Allegretto*», виртуозность задорных скачков и бисерных пассажей. Ранее уже говорилось об обряде колядования, здесь же отме-

тим, что во время обхода дворов могли исполняться не только колядки, но и песни других жанров, в том числе плясовые. В отдельных традициях осмысление Святков как «святого» времени привело к преобладанию в репертуаре церковных жанров и духовных стихов.

Пьесу открывает «*Melodiède Oukraïne*» (см. Пример 4), её интонационный строй близок теме «Рождения Христа» из «Рождественской ночи». Тем самым формируется интонационная арка между первой и последней частями цикла. В пятом такте вступает вторая тема пьесы – «*Melodie russe*». Virtuозный характер изложения придаёт ей более праздничный характер в сравнении с «*Melodiède Oukraïne*».

Пример 4. «Коляда», *тт. 1–4*



Контрастно-составная композиция «Коляды» основана на сопоставлении двух тем: «*Melodiède Oukraïne*» и «*Melodie russe*». По мере просветления колорита пьесы при модуляции из *gis-moll* (энгармонически равного *as-moll*) в одноименный праздничный *As-dur* темы постепенно сближаются друг с другом. Этой жизнеутверждающей тональностью и завершается фортепианный цикл «Святки».

Оригинальность цикла «Святки» проявилась в претворении как русской народной, так и рождественской христианской традиций, в их органичном синтезе. В свете этого важно отметить, что народная песня стала основой интонационного строя в пьесах «Рождественская ночь» и «Коляда».

В создании художественного образа контрастных пьес из цикла «Святки» важную роль играет принцип картинности, основанный на воплощении авторской программы с помощью разнообразных приёмов фортепианной техники, звукоизобразительности, красочных средств гармонии и метроритма, использования композитором выразительных колористических возможностей всех регистров инструмента. Будучи чутким пианистом, С. М. Ляпунов в нотном тексте подробно описывает тончайшие нюансы исполнения.

Тональный план «Святок» выполняет формообразующую и драматургическую функции (пьесы расположены во вводно-тоническом и тонико-доминантовом соотношениях). В заключительной части цикла особую выразительную роль играют красочные свойства мажоро-минора.

Циклу пьес для фортепиано «Святки» принадлежит особое место в ряду фортепианных циклов русских композиторов рубежа XIX–XX веков. В «Святках», по сути, представлен синтез церковно-обрядовой и русской народной традиций. Святочный обряд в таком развёрнутом целостном виде ранее не воплощался в области фортепианного цикла, и в этом отношении С. М. Ляпунов является новатором.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. – М.: Музыка, 1969. – С. 97–105.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: Юрайт, 2019. – С. 77–122.
3. Онегина О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2010. – 292 с.
4. Народное музыкальное творчество / под ред. О. А. Пашиной. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 141–155.
5. Сиприо П. Бальзак без маски. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 502 с.

*Белюсова Лидия Владимировна, магистрант
Синельникова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ В ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

WORKS FOR THE LEFT HAND IN THE HISTORY OF PIANO MUSIC

Аннотация: Статья посвящена истории становления и развития традиции создания фортепианных произведений для левой руки. Автор изучает причины появления такого рода произведений, характеризует

пианистов, для которых создавались концерты, вариации, пьесы, этюды для левой руки.

Ключевые слова: фортепианное искусство, произведения для левой руки.

Abstract: The article is devoted to the history of the formation and development of the tradition of creating piano works for the left hand. The author studies the reasons for the appearance of such works, characterizes the pianists for whom concerts, variations, and etudes for the left hand were created.

Keywords: piano art, works for the left hand.

*Если возможно поручить одной только левой руке работу,
которую обычно делают две руки одновременно,
какие же перспективы открываются
перед композиторами будущего,
если это достижение распространить на обе руки...*

Л. Годовский

В истории фортепианного искусства существует достаточно обширный пласт сочинений для левой руки, которые включают в себя такие жанры, как этюды, прелюдии, скерцо, вариации, концерты, сонаты, транскрипции и даже фуги. Фортепианные произведения для левой руки создавали такие выдающиеся композиторы, как К. Ф. Э. Бах, Ф. Лист, Й. Брамс, Р. Штраус, К. Сен-Санс, М. Равель, А. Скрябин, М. Рeger, Б. Барток, П. Хиндемит, Б. Бриттен, Л. Яначек, Б. Мартину, С. Прокофьев, А. Черепнин. Произведения для левой руки крупных и малых форм обнаруживаются и у менее известных композиторов, которые внесли свой существенный вклад в эту область мирового фортепианного наследия. Среди них Г. Зичи, Л. Годовский, Ф. Блуменфельд, О. Раванелло, С. Борткевич, Й. Б. Фёрстер, В. Поль, Д. Липати, О. Корнгольд, Ф. Шмидт и др. Многие из них были концертирующими пианистами.

Несмотря на богатство фортепианной литературы, корпус произведений для левой руки как целостный феномен ещё не становился предметом исследования, в то время как накопился ряд общих проблем, требующих решения с точки зрения исторического, теоретического музыкознания и фортепианного исполнительства. Главный вопрос, который лежит на поверхности, заключается в том, какие мотивы побуждали композиторов к сочинению произведений с такими, казалось бы, ограниченными исполнительскими средствами и возможностями.

При изучении исторических предпосылок для возникновения леворучных произведений, мы выделили основные:

- 1) инструктивные соображения учебного характера;
- 2) профессиональные заболевания либо травмы правой руки;
- 3) творческие побуждения с сознательным ограничением для нахождения новых необычных форм фортепианной фактуры, покорение новых вершин виртуозности.

Рассмотрим каждую из причин, побудивших композиторов разных эпох и стилей создавать фортепианные произведения только для одной левой руки.

Как правило, изучая проблемы исполнительского искусства, пианисты-педагоги выделяют недостаточное техническое развитие левой руки. Г. Коган иронично замечал: «...доводится слышать учеников... консерватории, у которых только правая рука находится на четвёртом курсе, а левая в сущности не играет, а лишь подыгрывает правой» [5, с. 83]. Пианист И. Левин писал о том, что «многие ученики с уверенностью играют правой рукой и не замечают, какие грубые ошибки совершают левой рукой» [6, с. 55].

Музыканты прошлого также подчёркивали важность левой руки для качественного исполнения, о чем свидетельствуют трактаты Д. Дируты «Трансильванец», Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине», Ф. Калькбреннера «Метода обучения игры на фортепиано». Учитывая важную функциональную роль левой руки, многие деятели фортепианного искусства указывали на необходимость развития её технических и исполнительских возможностей. По этой причине композиторы создавали специальные произведения, например, этюды, фортепианные миниатюры только для левой руки.

Первым из них был К. Ф. Э. Бах и его «Clavierstück für die linke oder rechte Hand» («Пьеса для игры одной правой или одной левой рукой»), которая положила начало формированию нового явления фортепианной музыки – для одной левой руки. Пьеса К. Ф. Э. Баха была сочинена с целью сделать левую руку «пригодной для выполнения её истинной роли» [3, с. 2]. Маленькая инструктивная пьеса, написанная на одной нотной строке и больше напоминающая упражнение, была предназначена для выработки техники арпеджио. Её можно было исполнять попеременно и правой, и левой рукой.

По следам К. Ф. Э. Баха пошли пианисты с инструктивной литературой, в основном в жанре этюда, такие как К. Черни, Г. Беренс, И. Гум-

мель, Л. Шитте и другие. Появилось большое количество произведений для развития технических навыков левой руки начинающих исполнителей. Известный пианист Л. Годовский, например, считал, что «с физической точки зрения левую руку можно совершенствовать больше, чем правую», потому что у правшей она априори менее развита [11, с. 1].

Исследования по нейрофизиологии показали, что при игре только одной рукой одновременно идёт процесс тренировки двигательных центров другой руки, хотя она при этом находится в бездействии. Преподаватель О. Райф на практике доказал психофизиологическую зависимость одной руки от другой в двигательной системе человека. Он просил своих учеников играть в течение двух месяцев гаммы одной рукой. По окончании он проверил технику обеих рук и сделал вывод, что та рука, которая играла, демонстрирует скорость на 50 % выше. Однако и другая рука, которая находилась в покое, стала играть на 30 % быстрее. Эти выводы свидетельствуют о том, что при «переигрывании» правой руки (что у пианистов случается довольно часто) необходимо дать ей отдых, однако не нужно совсем прекращать занятия, а следует продолжать играть одной левой.

Обратимся к произведениям, которые были написаны для пианистов с профессиональными заболеваниями или травмами правой руки. История фортепианного искусства знает примеры таких преданных своему делу пианистов, которые по разным причинам не могли играть правой рукой, но несмотря на это не бросили занятия на инструменте и продолжили концертную деятельность, став мировыми знаменитостями. Это венгерский пианист и композитор Геза Зичи (1849–1924), австрийский пианист Пауль Витгенштейн (1887–1964), чешский пианист и композитор Отакар Гольманн (1894–1967). Они выступали с программами из произведений для левой руки и способствовали обогащению леворучного репертуара, инициируя написание многих сочинений.

Венгерский пианист и композитор Геза Зичи, происходивший из аристократической семьи, стал, по-видимому, первым в истории музыки одноруким пианистом. Ещё в 14-летнем возрасте он потерял правую руку в результате несчастного случая на охоте, однако не бросил занятия музыкой. Молодой венгерский граф совершенствовал свою фортепианную игру у Ф. Листа около пяти лет, а впоследствии выступал вместе с ним в концертах. Зичи сделал собственные транскрипции отдельных произведений Листа для фортепиано в три руки («Мефисто-вальс» № 1 и «Ракоци-марш»), а затем написал сборник «Шесть этюдов» и посвятил его учите-

лю и другу. А Лист в знак признательности своему ученику сделал транскрипцию третьего этюда (вальс «Адель») для двух рук и специально для левой руки написал пьесу «Венгерский бог». Сам Зичи создал немало произведений для левой руки, а кроме них 6 опер, балет, песни и баллады.

Имя Пауля Витгенштейна, повторившего полвека спустя путь Гезы Зичи, тоже известно всему музыкальному миру. Он воевал в сражениях Первой мировой войны и в результате ранения потерял правую руку. После окончания войны Витгенштейн интенсивно занимался и делал транскрипции для левой руки сочинений многих композиторов. Но самое главное – пианист специально заказывал фортепианные концерты для левой руки многим композиторам. Для создания леворучного концертного репертуара Витгенштейн употребил все свои материальные возможности – наследство отца. В результате именно для этого пианиста были написаны леворучные концерты М. Равеля, С. Прокофьева (№ 4), П. Хиндемита, с. Борткевича (№ 2), Э. Корнгольда, Н. Демута, Р. Брауна, Ф. Шмидта, «Diversions» Б. Бриттена, Симфонические этюды в форме пассакалии, «Послесловие Домашней симфонии» и «Шествие Панафинеев» Р. Штрауса. Правда, не все они пришлись Витгенштейну по вкусу и были им исполнены.

Витгенштейн занимался не только концертной, но и педагогической деятельностью и создал большую «Школу для левой руки» в трех частях, которая была издана в Лондоне в 1957 году. Произведения, написанные по заказу австрийского пианиста, достаточно сложны для исполнения. Большинство композиторов стремились сокращать музыкальную форму в сочинениях для левой руки и писали одночастные концерты. Ведь исполнение одной рукой требует большей выносливости. Однако некоторые композиторы, наоборот, стремились увеличить границы циклической формы: например, С. Прокофьев и П. Хиндемит использовали четырёхчастную форму в своих концертах. Благодаря заказам П. Витгенштейна существенно обогатился репертуар, созданный для одной левой руки.

Трагическая история с ранением правой руки на фронте Первой мировой войны чешского пианиста О. Гольманна (пуля попала в ладонь) очень похожа на историю П. Витгенштейна. Правую руку удалось сохранить, но играть ею на рояле уже было невозможно. О. Гольманн также сосредотачивает свои усилия на создании одноручного репертуара. Специально для чешского пианиста его выдающимися соотечественниками были созданы произведения: Л. Яначеком «Каприччио для фортепиано с камерным оркестром», Б. Мартину «Дивертисмент». Для Гольманна

также писали музыку другие чешские композиторы: Я. Томашек, В. Капранов, Я. Ридки, Й. Бартовски, А. Джермаржу и В. Шастна.

Первым исполнителем Концерта № 4 В-dur для левой руки Прокофьева стал немецкий пианист Зигфрид Рапп, который потерял правую руку уже во время Второй мировой войны. К середине XX века леворучный репертуар пианистов был уже достаточно широким, и специально заказывать произведения композиторам не требовалось, вполне можно было выбрать уже существующие. Концерт № 4 Прокофьева был создан ещё по заказу Витгенштейна в 1931 году. Однако концерт пианисту не понравился – исполнитель счёл его очень трудным. В этом концерте необычно то, что используется однополостное изложение партии фортепиано, когда остальные композиторы, писавшие для Витгенштейна, пытались создать иллюзию фортепианной игры двумя руками. В тексте используется множество технически сложных пассажей в партии фортепиано. Витгенштейн обладал всеми правами на этот концерт и долго не давал согласия на его исполнение. В результате премьеры Концерта состоялась только в 1956 году.

Кроме этих наиболее известных личностей в истории фортепианного искусства, можно назвать и другие. К сожалению, несчастные случаи происходили с людьми разных профессий, в том числе и с пианистами. Так, американский пианист Гарри Граффман вывихнул средний палец, а его соотечественник Леон Флейшер заболел торсионной дистонией, что привело к мышечной дистрофии правой руки. В правой руке английской пианистки Харриет Коэн раскололся на части стакан с водой, после чего оказалось невозможным её полное восстановление. Но все эти пианисты не оставили концертную деятельность. Так, Л. Флейшер в 2014 году реализовал ещё одну премьеру концерта, созданного в 1923 году по заказу Витгенштейна. Это был Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром op. 29 Пауля Хиндемита.

В качестве примеров пианистов с профессиональными заболеваниями правой руки можно назвать А. Скрябина и Ф. Blumenфельда, которые в определенный период творчества столкнулись с такой ситуацией, и это привело их к созданию леворучных произведений. Прелюдия и Ноктюрн для левой руки Скрябина, где мастерски имитируется двухручное исполнение, возникли в результате проблемы, которая не позволила ему сделать полноценную карьеру пианиста и послужила источником драматических переживаний композитора. Скрябин с огромным упорством пытался преодолеть техническую ограниченность своих маленьких рук и пе-

рестарался, серьёзно «переиграв» правую руку. Отчасти её функции восстановились, но проблема время от времени возвращалась. Поэтому ему было очень важно развивать левую руку, чтобы защищать правую от больших нагрузок. Аналогичная проблема побудила пианиста, композитора и педагога Феликса Блуменфельда написать Этюд для одной левой руки.

Прежде чем обратиться с следующей причине появления леворучных фортепианных произведений, рассмотрим ещё один вопрос. Почему же композиторы и пианисты столько внимания уделяют левой руке, вплоть до создания для неё специального репертуара? Почему не написано столько же произведений для одной правой руки? Ведь её технические навыки тоже требуют развития, а травмы, заболевания и даже ампутация могут с той же вероятностью произойти у пианиста с левой рукой. И такие случаи тоже известны.

В статье П. Рокицкой приводится пример Квинтета «Сказки венского леса» для флейты, скрипки, альты, виолончели и фортепиано современного композитора Елены Гохман на тему знаменитого вальса Й. Штрауса. Квинтет был создан по заказу саратовского пианиста, профессора кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской консерватории Томаза Джегнарадзе [7, с. 182]. По причине тяжёлого заболевания он не мог управлять левой рукой, поэтому партия фортепиано в Квинтете предназначалась для одной правой. Для Т. Джегнарадзе композитором Алексеем Павлючуком было написано фортепианное трио «20 маленьких комплиментов газете “Музыкальное обозрение”», где партия рояля тоже предназначалась для одной правой руки, только лишь в финале произведения есть небольшой фрагмент для левой в басах, который подыгрывает другой пианист. И всё же это камерные ансамбли.

На самом деле, для правой руки писались и сольные произведения, но их количество во много раз уступает репертуару для левой руки. В чём же причина? Левая рука просто лучше сложена для самостоятельной игры на фортепиано, особенно для исполнения музыки классико-романтической эпохи, не охватывающей столь широкое регистровое пространство, как многие произведения XX века. Отдельные сочинения венских классиков, да и ранних романтиков словно были написаны для левой руки: большой палец играет мелодию, а остальные четыре пальца заботятся об аккомпанементе. Данную комбинацию гораздо сложнее проделать одной правой рукой, поскольку без глубокой опоры на бас не соз-

даётся достаточной полноты тона и краски гармонии. Об этом свидетельствуют многочисленные переложения известных фортепианных произведений для одной левой руки, например, этюды Ф. Шопена в транскрипции Леопольда Годовского. Не потому ли сольных произведений для одной правой руки создано так немного.

Помимо предыдущих двух причин для написания произведений для левой руки, существует и мотив поиска новых средств фортепианной техники. Так, например, Б. Барток в период увлечения виртуозным пианизмом написал бравурный Этюд для левой руки. Цель разрабатывания новых видов фактуры и развития техники преследовали многие композиторы-пианисты.

Фортепианная фактура изложения материала для левой руки во всех существующих произведениях учитывает два принципа пианизма: мономануальный и бимануальный. Мономануальный принцип учитывает ограниченные возможности левой руки, что ведёт к использованию одногласной и двухголосной фактуры, сужения регистрового диапазона и линейных форм фактурного развития (например, «Фантастическая пьеса» ор. 142 № 2 Й. Б. Ферстера). Бимануальный принцип направлен на создание иллюзии двухручного исполнения. Изложение многообразных фигураций наполняет большой диапазон регистров, фактура становится насыщенной и многоэлементной (например, этюды Б. Бартока, Ф. Blumenфельда). Особенно сложны в данном случае полифонические произведения для левой руки, которые в XX веке тоже стали появляться в репертуаре пианистов: например, Прелюдия и фуга *es-moll* М. Рegerа и Прелюдия и фуга *F-dur* Л. Годовского. Исполнение фуг требует хорошей дифференциации фактуры на голоса без выделения главного и в то же время отчётливого слышания каждого голоса.

В исполнении леворучных произведений большую роль играет слухомоторное овладение произведением, то есть работа над артикуляцией и динамикой. Поэтому формируются полидинамические и полиартикуляционные приёмы игры. Например, полиартикуляция в «Фантастической пьесе» Ферстера (10-й такт с конца произведения), где исполнитель должен сочетать стакато в нижнем голосе, легато в среднем и нон легато в верхнем. Полидинамические приёмы можно выявить во второй части Сонатины Д. Липатти. Здесь автор создаёт сбалансированные по громкости линии фактуры (ведущей и сопровождающей). Важную функцию в леворучных произведениях выполняет правая педаль. Она «как бы при-

умножает пальцы, скрепляет разные куски фактуры, направляет их в единое русло изложения, колористически обогащает и усиливает звучание» [3, с. 3].

Таким образом, все перечисленные факторы начиная с эпохи барокко способствовали проявлению интереса к проблеме технических и исполнительских возможностей левой руки. К настоящему времени композиторами написано более 300 различных леворучных произведений. И они продолжают создаваться, становясь незаменимым музыкальным материалом как для пианистов, имеющих профессиональные заболевания и травмы правой руки, так и в целях дополнительного развития технических навыков таким специфическим способом.

Список литературы

1. Благодарская Е. А. Об одной утерянной рукописи Пауля Хиндемита: к изучению творческого наследия композитора // Манускрипт. – 2018. – № 6 (92). – С. 102–106.
2. Голубовская Н. И. Искусство педализации. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1974. – С. 54–68.
3. Гвинерия Т. А. О фортепианной литературе для левой руки // Фортепианные произведения: для одной левой руки / ред.-сост. и вступ. ст. Т. Гвинерия. – М.: Музыка, 1989. – С. 2–5.
4. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 203–224.
5. Коган, Г. М. Работа пианиста: учеб. пособие. – М.: Классика XXI, 2004. – С. 168–169.
6. Левин И. Б. Основные принципы игры на фортепиано: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1978. – С. 54–55.
7. Рокицкая П. В. «Исполнительский заказ» фортепианных произведений для одной руки // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, № 5. – С. 180–183.
8. Руднев В. П. Божественный Людвиг. Витгенштейн: Формы жизни. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. – С. 170–175.
9. Цыпин Г. М. Морис Равель. – М.: Музгиз, 1959. – С. 102–106.
10. Чернышов В. И. Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ // Opera musicologica. – 2020. – Т. 12, № 4. – С. 67–91.
11. Godowsky L. Piano music for the Left Hand // The Musical Quarterly. – 1935. – № 3. – С. 298–300.

*Глушкова Ольга Анатольевна, студент
Синельникова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ФРИДРИХ ГУЛЬДА – ИМПРОВИЗАЦИЯ ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

FRIEDRICH GULDA: IMPROVISATION VERSUS INTERPRETATION

Аннотация: В статье рассматриваются различные грани пианистического таланта Фридриха Гульды, даётся краткая характеристика его интерпретаций классических произведений, приводится обзор достижений пианиста в сфере джазовой импровизации. Описываются некоторые тенденции в музыке конца XX века, повлиявшие на ее дальнейшее развитие.

Ключевые слова: Фридрих Гульда, фортепианное исполнительство, академический стиль в музыке, интерпретация, фортепианная техника, джазовая импровизация.

Abstract: The article discusses the various facets of the pianistic talent of Friedrich Gulda, gives a brief description of his interpretations of classical works, and provides an overview of the pianist's achievements in the field of jazz improvisation. Some trends in music of the late XX century are described, which influenced its further development.

Keywords: Friedrich Gulda, piano performance, academic style in music, interpretation, piano technique, jazz improvisation.

Одним из самых своеобразных и талантливых пианистов современности критики называют австрийского пианиста Фридриха Гульду, ставя его имя в один ряд с такими прославленными именами его соотечественников, как Йорг Демус, Ингрид Хеблер, Пауль Бадур-Скода. Вместе с тем на страницах светской хроники вновь и вновь упоминается о Гульде как о личности экстравагантной, эксцентричной, готовой преподнести очередной сюрприз слушателям. Как только его не называли музыкальные критики и журналисты, придумывая всё новые и новые, порой проти-

воречивые эпитеты этой неординарной личности: «пианист-террорист», «трудный ребёнок концертной эстрады», «самый интеллектуальный пианист» [6, с. 126]. К этому яркому музыканту всегда было очень много вопросов как у публики, так и у профессионалов. Что же заставило Гульду в самом начале его многообещающей карьеры академического пианиста обратиться к музыке противоположного классике направления? Почему он позволяет себе вводить джазовые ритмы в произведения Бетховена и импровизировать каденции концертов Моцарта в современной манере?

Фридрих Гульда родился в Вене в 1930 году в семье учителей. В доме Гульды часто звучала музыка: отец семейства владел искусством игры на виолончели, мать аккомпанировала ему на рояле. Проявив большой интерес к музыке, с семилетнего возраста Фридрих стал посещать музыкальные занятия, а уже в девять лет написал своё первое сочинение. Музыкально одарённый юноша поступает в Венскую академию музыки в класс профессора Б. Зайдльхофера, параллельно с фортепианным искусством изучает теорию у доктора Й. Маркса. После успешного окончания академии, став победителем Международного конкурса пианистов в Женеве в 1946 году, Гульда даёт свой сольный концерт в знаменитом венском Musikverein. В программе концерта произведения И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюсси и С. Прокофьева [12].

Для многих почитателей пианистического творчества Фридриха Гульды его имя, в первую очередь, связано с выдающимися работами в области интерпретации сочинений Моцарта и Бетховена. На протяжении 1950-х годов пианистом были сделаны записи 32 фортепианных сонат Бетховена в хронологическом порядке. За эту работу Гульда был назван критиками «самым интеллектуальным пианистом послевоенного времени», а также неоднократно отмечен наградами (Премия немецкой звукозаписи, 1958; Австрийский крест почёта «За науку и искусство», 1959) [12]. При внешней эмоциональной сдержанности исполнение Гульды отличается безукоризненной пианистической техникой, безупречным чувством ритма и артикуляцией, масштабностью и продуманностью формы. В трактовках бетховенских сонат пианист особенно подчеркнул динамическое разнообразие и обертоновое богатство инструмента. Слушая записи фортепианных концертов Моцарта в исполнении Гульды, каждый раз не перестаёшь удивляться его тонкому, «говорящему» мастерству интонирования.

Оставаясь экспертом в интерпретации произведений венских классиков, к началу 1960-х годов Гульда не ограничивается лишь исполнением сочинений Моцарта и Бетховена. В его репертуаре – произведения Шуберта, Штрауса, Прокофьева, Бартока. Сохранились выдающиеся записи двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, а также цикла из «24 прелюдий» К. Дебюсси, сделанные пианистом в разное время. Неоднократно на протяжении жизни прослеживается обращение Гульды к творчеству Ф. Шопена. Но если в ранние годы Шопен для Гульды – это школа мастерства на пути к славе, когда молодой пианист готов играть все подряд, то впоследствии Гульда оставит в репертуаре только «жемчужины» великого поляка.

Являясь частым гостем ведущих концертных залов Европы, выступая с сольными программами, а также совместно с выдающимися дирижёрами своего времени, среди которых П. Хиндемит, К. Краус, Н. Арнонкур, Ф. Гульда совершает большое концертное турне по Южной Америке. Побывав в знаменитом нью-йоркском клубе «Бёрдланд», пианист настолько увлекается искусством джаза, что с этого времени продолжает свою артистическую карьеру, работая в обеих сферах – и традиционной академической, и джазовой, причём каждая из них приобретает в его творчестве новые качества. Классика в исполнении Гульды наполняется бóльшей артистической свободой, по сравнению с его трактовками раннего периода, становится менее холодной и академичной. В каденциях некоторых концертов Моцарта, последних сонатах Бетховена в исполнении Гульды проскальзывают элементы джазовой ритмики. Наряду с этим, джазовые импровизации музыканта критикам кажутся чрезмерно интеллектуальными, сложными для восприятия [6, с. 128]. В свои импровизации пианист вкладывает все тот же упругий ритм, ясную артикуляцию, фактурное разнообразие, при этом сочетая весь свой пианистический арсенал с артистической свободой. Происходит интенсивный процесс взаимообогащения двух сторон его исполнительской деятельности – академической и джазовой.

Все большее погружение в джазовую сферу в 1960-е годы значительно расширило круг творческих знакомств пианиста. Гульда начинает сотрудничество с величайшими джазовыми музыкантами своего времени, среди которых Джо Завинул, Фэтти Джордж, Диззи Гиллеспи, Чик Кориа и др. Пианист делает с джазистами концертные программы, гастролирует

по странам Европы и Америки, принимает участие в джазовых фестивалях и мастер-классах, а также сочиняет собственные композиции и пишет статьи. Гульда постоянно вдохновлён, полон новыми идеями, сосредоточен на творческих проектах, среди которых – создание собственного оркестра «Eurojazz», а также «Международного музыкального форума в Осиахер-Зее» (Австрия). Проходя под разными лозунгами, ежегодно форум собирает представителей различных музыкальных направлений: исполнителей на восточных и европейских инструментах, народных певцов, участников ансамблей джазовой и популярной музыки, в рамках форума обсуждаются профессиональные проблемы, участники обмениваются опытом, вместе музицируют.

Такие творческие «лаборатории» в рамках форума, а также собственное увлечение Гульды импровизацией на различных инструментах привели к созданию в более позднее время небольшого инструментального ансамбля «Anima – Freie Musik». Возникновению коллектива содействовало знакомство Гульды с немецким композитором, автором экспериментальной музыки Лимпе Фукс. Деятельность музыкантов «Анима» была направлена на создание совместных performances, во время которых участники ансамбля свободно музицируют в самых разных манерах с использованием тембров различных музыкальных инструментов. В одном из своих поздних интервью Гульда отмечал, что «всегда чувствовал острое стремление к импровизации». «Теперь, когда я могу обозреть это с высоты моего возраста, я обнаружил, что импровизировать – это естественное преимущество не только в джазе или ещё более свободной радикальной музыке, но также и в классических пьесах, – вспоминал пианист. – Поэтому импровизация – это главная движущая сила моей артистической карьеры» [3].

Различные проекты в жизни Гульды позднего периода, как правило, имели смешанный характер. До последнего оставляя свободу выбора репертуара за собой, пианист включал в свои сольные программы и классические произведения, и джазовые импровизации, и даже пьесы в популярном стиле. Большую популярность у публики получили программы Гульды, представляющие собой музыкальные коллажи, составленные, к примеру, из оригинальной музыки Моцарта и совмещённой в одном представлении электронной музыки в стиле Techno и Hauser. Широкую известность получили его проекты «Моцартиана», «Бах для народа» и

«Моцарт для народа», во время которых пианист играл классику на инструментах с электронным усилением или подсвечиванием сцены во время исполнения. Они с успехом проводились в разных городах.

В заключение необходимо отметить, что, проводя различные музыкальные эксперименты, соединяя разные стили в своём творчестве, популяризируя классическую музыку, с одной стороны, и придавая интеллектуальные качества джазу, с другой, Гульда смешивал в своем творчестве два полярные направления – традиционную классическую музыку и джазовую импровизацию. При этом переплетаясь, оба эти направления приобрели новые качества.

Обладая полистилистическим типом мышления, питаемым разноликим миром современной музыкальной культуры, Гульда, по-видимому, не мог ограничить себя лишь рамками классики. Стилиевые контрасты и противоречия эпатажного пианиста проявлялись во всём: от желания играть на электронных инструментах классику до манеры одеваться: Гульда выходил на сцену в пёстрой рубашке и шапочке. Его прелюдия и фуга сочинены в джазовом стиле, а в фортепианных концертах солисту вместо оркестра аккомпанирует джаз-бэнд, он играет в «Пинг-понг» с Чиком Кориа на двух роялях, но невероятно красивую арию для фортепиано пишет в классико-романтическом духе, с каденциями в стиле Моцарта, с гармонией и мелодической мелизматикой в стиле Шопена.

Гульда находился в неприязненных отношениях с Венской академией музыки, не занимался преподаванием и в то же время давал мастер-классы академическим музыкантам в Зальцбурге, к примеру, Марте Аргерих. Он интересовался рок-музыкой, увлечённо играл джаз и обладал талантом импровизатора, но обожал Моцарта до такой степени, что даже хотел умереть в день его рождения, что и случилось 27 января 2000 года на пороге нового тысячелетия. Сложно сказать, что же из всего перечисленного больше оскорбляло ортодоксальных поклонников классической музыки, но по сей день Фридрих Гульда остаётся одной из выдающихся, многогранных и вместе с тем противоречивых фигур среди современных пианистов.

Список литературы

1. Аберсольд Дж. Искусство музыкальной импровизации: пособие. – New Albany: Jamey Aebersold Jazz Inc., 2000. – 56 с.

2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник: в 3 ч. – М.: Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с.
3. Беседа с Фридрихом Гульдой [Электронный ресурс]: документальный фильм на немецком языке: в 2 ч. Ч. 2. – URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=11323717775999804845&suggest_reqid=761304190165718754643138546258112&text=беседа+с+фридрихом+гульдой+в+2+частях.
4. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://bre.mkrf.ru/music/text/1935309>.
5. Бородина, Г. В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители: учеб. пособие для вузов; отв. ред. и авт. предисл. Г. Д. Сахаров. – М.: Юрайт, 2019; Изд-во Урал. ун-та. – 250 с.
6. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: [справочник] / сост. Л. Григорьев, Я. Платек. – М.: Сов. композитор, 1977. – 286 с.
7. Исторические фотографии Фридриха Гульды [Электронный ресурс]. – URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Gulda%2C_Friedrich.
8. Теория современной композиции: учеб. пособие / под ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
9. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии: исследование. – М.: Музыка, 1973. – 293 с.
10. Шульгин Д. И. Современная гармония. Теоретический и практический курсы: учеб. пособие. – 2-е изд. – М.: Директ-Медиа, 2013. – 819 с.
11. Allan Kozinn. Friedrich Gulda, 69, Classical – Music Rebel [Электронный ресурс] // The New York Times. – 2000. – January, 29, Section B., p. 7. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.299a9ac8-621e3717-0c25af11-74722d776562/https/www.nytimes.com/2000/01/29/arts/friedrich-gulda-69-classical-music-rebel.html.
12. Friedrich Gulda 1930-2000 [Электронный ресурс]: персональный сайт – URL: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>.
13. Gulda has debut as jazz pianist; Concert Artist Opens 2-Week Engagement at Birdland -- Viennese Is ‘Jumpy’ [Электронный ресурс] // The New York Times. – 1956. – June, 22. – P. 15. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.299a9ac8-621e3717-0c25af11-74722d776562/https/www.nytimes.com/1956/06/22/archives/gulda-has-debut-as-jazz-pianist-concert-artist-opens-2week.html.

*Смирнова Екатерина Владимировна, студент
Синельникова Ольга Владимировна,
доктор искусствоведения, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

МУЗЫКА ДЛЯ ГОБОЯ ТАТЬЯНЫ ЧУДОВОЙ

COMPOSITIONS FOR OBOE BY TATYANA CHUDOVA

Аннотация: Статья посвящена творчеству для духовых инструментов выдающегося русского композитора и педагога Татьяны Чудовой и её сочинениям для гобоя. В качестве примера анализируется Соната для гобоя и фортепиано.

Ключевые слова: Татьяна Чудова, русские традиции, новаторство, произведения для гобоя.

Abstract: The article is devoted to the works for wind instruments by the outstanding Russian composer and teacher Tatiana Chudova and her compositions for oboe. As an example of a masterfully written work, the Sonata for Oboe and Piano is analyzed.

Keywords: Tatyana Chudova, Russian traditions, innovation, oboe compositions.

Татьяна Алексеевна Чудова (1944–2021) – выдающийся русский композитор, педагог, музыкант. Она оставила потомкам более 500 сочинений в разных жанрах, среди которых 16 опер, 3 балета, 6 симфоний, 2 симфонические сюиты, 2 кантаты, 2 фортепианных концерта, обработки народных песен и множество других произведений для камерных ансамблей, для солирующих инструментов, для хора, для народных инструментов. В списке опусов Чудовой более 200 произведений для детей: хоры, детские оперы, песни, игры, пьесы.

Жанровая панорама творчества Татьяной Чудовой весьма широка, причём композитор не ограничивается среднестатистическим комплектом академических жанров – оперы, симфонии, концерты, сонаты. Это все, безусловно, присутствует. Но есть в творческом портфолио Чудовой области, на которые нечасто направлено внимание композиторов. Далекое не все пишут столько музыки для детей, а произведения для оркестра русских народных инструментов вообще редко встретишь у композиторов академического образования, с детства обучавшихся на фортепиано. Тем

более, Чудова – выпускница Московской консерватории, где никогда не было и нет кафедры народных инструментов. Откуда же такой широчайший диапазон музыкального мышления?

Только по каталогу сочинений Чудовой можно много рассказать о разносторонней личности композитора. Здесь, безусловно, присутствует влияние жизненного пути её родителей, детей и всей семьи Чудовых – как рассказывала сама композитор, её дети – пятое, а внуки – шестое поколение музыкантов. Мать Чудовой была руководителем народного оркестра, а юная Татьяна часто играла в нем, исполняя партии на домрах всех видов по слуху. Отсюда её любовь к оркестру русских народных инструментов и умение писать для него произведения. На создание вокальных сочинений повлияло творчество прабабушки Чудовой, которая была певицей, исполнительницей русских народных песен и старинных романсов. Отсюда и увлечение фольклором, подпитанное студенческими музыкально-этнографическими экспедициями. Огромная любовь Т. А. Чудовой к детям тоже воспитывалась в семье и выразилась в её музыке, в педагогической деятельности – она не мыслила свою жизнь без работы с детьми [2].

Можно заключить, что жанровая панорама творческого наследия Чудовой связана с ценностями, традициями её семьи, её родословной. Тяготение к тембрам духовых инструментов также появилось у Чудовой не случайно. Её отец был скрипачом, учился у выдающегося педагога, профессора Ивана Войтеховича Гржимали – одного из создателей российской скрипичной школы. Но кроме скрипки он профессионально владел искусством игры на трубе и сочинял музыку для театров, цирка, эстрады. Во время войны он создал свой духовой оркестр и ездил с ним по фронтам, поднимая боевой дух солдат.

Сыновья Чудовой продолжили музыкальные традиции семьи именно в исполнительстве на духовых инструментах. Поэтому большое количество камерных работ для духовых инструментов создано ею для сыновей. Старший сын Чудовой, Иван, играет на гобое, младший сын, Антон – на флейте. Они окончили Московскую консерваторию и Российскую академию музыки им. Гнесиных. Старший сын Иван работает в Большом театре, Театре Наталии Сац и преподаёт в Академии им. Гнесиных. Младший сын Антон играет на всех видах флейт, имеет диплом дирижёра по окончании консерватории, является основателем камерного оркестра «Antonio-orchestra» и много концертирует. Как и Татьяна Алексеевна, её дети одарены в плане композиции и с юных лет писали музыку, но сольное инструментальное исполнительство занимает бóльшую часть их жиз-

ни. Шестеро её внуков также учатся музыке. По словам композитора, уже 113 лет фамилия Чудовых живёт в Московской консерватории (см. [1]).

Т. Чудова внесла большой вклад в камерно-инструментальную область творчества оркестровых музыкантов. Она основательно пополнила репертуар духовиков своими произведениями. Ведь, как известно, сольной и камерной музыки для исполнителей на духовых инструментах (не считая переложений) написано мало. Чудова прекрасно владела инструментовкой и, конечно же, советовалась со своими сыновьями. Назовём лишь некоторые произведения для флейты и гобоя и с их участием, написанные специально для сыновей: Музыка для семи флейт (1991), Тройной концерт «Игры» для флейты, гобоя и арфы (1995), Двойной концерт для гобоя и арфы (1997), Концертные вариации для флейты, гобоя и фортепиано (1998), Соната для гобоя и фортепиано (2003), «Концерт-размышление» («Последняя колыбельная») для солирующего гобоя и струнного оркестра (2004), «Трижды об одном» для флейты и струнного оркестра (2004), Духовой квинтет «Светлая музыка» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано памяти М. И. Глинки (2006), Дуэт для гобоя и виолончели (2008), Концерт № 2 для флейты, гобоя, 6 саксофонов, арфы и органа (2008). Все сочинения были исполнены детьми Чудовой [4].

В сочинениях Татьяны Чудовой присутствует много современных средств музыкального языка, но в то же время в них слышна выразительная и запоминающаяся мелодия, выверенная структура и мастерское сочетание тембров. Как говорит сама композитор: «Чтобы проявлять новаторство, необходимо хорошо знать возможности инструментов, обладать неуёмней фантазией и классическим образованием» [3]. Знания Чудовой тембровых и конструктивных особенностей оркестровых инструментов (в частности, деревянных духовых) реализовались в её многочисленных камерно-инструментальных сочинениях.

Мастерство Чудовой в написании произведений для духовых инструментов хорошо выявляется в Сонате для гобоя и фортепиано, созданной в 2003 году. Она представляет собой трёхчастный цикл, структурированный по классическому типу «быстро – медленно – быстро»: I часть – *Pesante rubato – Allegro agitato*, II часть – *Andante* и III часть – *Allegro energico*, Токката [5].

Музыка первой части создана в русле авангардного письма, хотя авторский стиль Чудовой всегда гармонично сочетает традиции и новаторство. Музыкальный материал первой части, как и всей сонаты, опирается на атональность, элементы пуантилизма, сонорной и алеаторной компози-

торских техник. Форма первой части трёхчастная (что обозначается сменной темпов) со вступлением и кодой. Начинается первая часть с небольшого вступления (*Pesante rubato*) в виде короткой статичной мелодии, которая прослушивается на протяжении всей части как лейтмотив – им и заканчивается сама часть (см. Пример 1). Опорной нотой является «си-бемоль» большой октавы (самая низкая нота сопранового гобоя). В нотном тексте и в самой музыке прослушивается очень приятный диалог гобоя и фортепиано.

Пример 1. Т. Чудова. Соната для гобоя и фортепиано.
Основная тема 1-й части

Соната для гобоя и фортепиано Т. Чудова

Pesante rubato

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe and Piano. The Oboe staff begins with a melodic phrase marked 'f' and 'Pesante rubato'. The Piano staff provides a rhythmic accompaniment, also marked 'f'. The second system continues the Oboe melody and the Piano accompaniment, with the Piano part marked 'p'.

Вступление демонстрирует виды техник композиции XX века. Здесь полностью пуантилистична партия фортепиано, выписанная нотами-точками без фиксации ритмического рисунка. В дальнейшем развёртывании музыкального материала первой части пуантилистическая фактура периодически чередуется с длинными непрерывными гаммаобразными мелодическими линиями. Алеаторика, как принцип организации музыкальной ткани всей первой части, тоже заявлена во вступлении в свободе метроритма (размер либо отсутствует, либо выставляется временами, но без тактирования), в произвольном по времени длени фёрмат и в отсутствии строгой синхронизации вертикали партитуры и соотношения партий гобоя и фортепиано.

Далее этот принцип сказывается более отчётливо в наличии алеаторических квадратов и в произвольном стаккато мелодий двух партий в

разделе *Allegro moderato*, который предвосхищает репризу. Сонорное пространство звука формирует тембровый колорит сонаты на всем протяжении звучания музыки: автор активно использует кластерные созвучия, краски обертоновых длинных нот на педали, трели и тремоло на основе многозвучных аккордовых комплексов, глиссандо и экмелические обороты в мелодии гобоя.

Партия гобоя довольно сложна для исполнения: задействован весь диапазон инструмента, длинные ноты в первой и большой октавах (для их чёткого звукоизвлечения требуется хорошо отвечающая трость). Технические сложности сонаты созданы очень профессионально с глубокими знаниями специфики инструмента, по-видимому, не без участия старшего сына Чудовой. Удобно подобраны встречные знаки в пассажах и интервальное соотношение. Мелодическая линия приятно завораживает на протяжении всей части сонаты, благодаря хорошему сочетанию тембра гобоя и нужных регистров фортепиано.

В основе второй части – хрупкая, прозрачная по фактуре тема (см. Пример 2). Средний раздел второй части подвижный, написан с метроритмической свободой. Явно прослушивается восточный колорит, который завораживает своей мечтательностью и изысканностью мелодического рельефа. Хорошо выстроенный диалог с фортепиано создаёт целостную картину всей части. Сонорные эффекты добавляют длинные органые пункты в басу у фортепиано и в мелодии у гобоя. Динамические оттенки второй части разнообразны, но полностью согласованы с техническими возможностями гобоя. За гармоническую основу этой музыки можно взять целые ноты (fis – f – c – es – e – g – gis – d – des(cis) – B – h – a) и сделать заключение об элементах додекафонно-серийной техники, которая здесь частично используется.

Пример 2. Т. Чудова. Соната для гобоя и фортепиано.

Основная тема 2-й части

The image shows a musical score for the main theme of the second part of the sonata for oboe and piano. It consists of two systems of staves. The first system has an Oboe staff (top) and a Piano staff (bottom). The Oboe part is marked 'Andante' and starts with a long note. The Piano part is marked 'Allegretto' and starts with a cluster of notes. The second system also has an Oboe staff (top) and a Piano staff (bottom). The Oboe part continues with a melodic line. The Piano part continues with a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p secco'.

В Третьей части композитор показала колоссальные технические и мелодические возможности гобоя. Задействован весь диапазон инструмента, введено множество виртуозных трудностей (см. Пример 3). По-прежнему преобладает алеаторический принцип организации материала в сочетании с кластерными созвучиями и секундовыми гроздьями. В партии фортепиано на протяжении всей части проходит басса-остинато, который иногда появляется в партии гобоя, что подтверждает её название «Токката».

*Пример 3. Т. Чудова. Соната для гобоя и фортепиано.
Основная тема 3-й части*

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что Т. Чудова в своей Сонате для гобоя и фортепиано трактует гобой как весьма многоплановый инструмент, у которого множество ролей и возможностей. Композитор показывает инструмент в разных тембровых амплуа, задействует весь регистровый диапазон гобоя, целый арсенал средств артикуляции. Кроме этого, автор предоставляет исполнителю возможность продемонстрировать свою виртуозность и владение различными способами звукоизвлечения.

Список литературы

1. Интервью Алины Небыковой [Электронный ресурс]. – URL: <https://pechorin.net/articles/view/kompozitory-rozhdaiutsia-dlia-togho-chtoby-ostavit-plody-svoieghe-truda-potomkam-stranie-i-tsivilizatsii-intierv-iu-s-tat-ia-noi-alieksieievnoi-chudovoi>.
2. Интервью Веры Киреченко [Электронный ресурс]. – URL: <https://sibforum.sfu-kras.ru/node/365>.
3. Официальный сайт композитора [Электронный ресурс]. – URL: <http://tchudova.ru/bio>.
4. Т. А. Чудова. Воспоминания. Беседу вела А. Комиссаренко 16.09.2019 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dkOQU0axMm0>.
5. Татьяна Алексеевна Чудова. Соната для гобоя и фортепиано (солист Иван Паисов) [Видеоматериал] [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=xs_g9O1UMh8.

Раздел 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

*Костырин Руслан Вячеславович, студент
Бураченко Алексей Иванович,
кандидат культурологии, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ЖАНРОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ: АНАЛИЗ НЕТИПИЧНЫХ НОМИНАЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ РЕПЕРТУАРА ТЕАТРОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ)

GENRE DEFINITION OF THE PERFORMANCE: ANALYSIS OF ATYPICAL NOMINATIONS (ON THE EXAMPLE OF THEATERS IN WESTERN SIBERIA)

Аннотация: Категория «жанр» является одной из конструктивных в искусстве. В театре обозначение жанра позволяет заявить систему отношений между создателями и зрителями спектакля. Современный театр имеет значительную практику обозначения жанра, не совпадающего с традиционными вариантами. В статье представлен опыт количественного анализа жанровых номинаций, а также предпринята попытка выявить принципы их создания.

Ключевые слова: жанр спектакля, нетипичные номинации, современный театр.

Abstract: The genre category is one of the constructive ones in art. In the theatre, the designation of the genre makes it possible to state the system of relations between the creators and the audience of the performance. Modern theater has a significant practice of naming a genre that does not coincide with the traditional options. The article presents the experience of a quantitative analysis of genre nominations, and an attempt is made to identify the principles of their creation.

Keywords: genre of the performance, atypical nominations, modern theater.

Специфика зрелищных представлений в большей степени проявляется в жанре, выступающем к тому же своеобразным коммуникативным мостиком между актёрами и зрителями. В современном театре принципы моделирования жанра проходят стадию переформатирования, возникает уникальная система взаимодействия основных участников зрелища. Связано это с тем, что режиссёр заявляет себя автором спектакля, поэтому именно он задаёт координаты восприятия. Для полного раскрытия художественного высказывания постановщик вправе применять различные способы взаимодействия со зрителем.

Следует учитывать тот факт, что с каждым днём меняется художественный мир, в него активно привносятся медиатехнологии. Отсюда возникают новые подходы к постановкам. С возникновением кино, виртуальной реальности, видеоигр, цифровой интерактивности, медиаискусств режиссёры порой агрессивно обновляют язык общения со зрителем.

Так возникает жанровое разнообразие афиш театров, где можно обнаружить как классические определения жанров спектакля, так и необычные, самобытные. В современной аналитической литературе отсутствует опыт осмысления номинаций (названий) жанров, поэтому мы решили провести исследование данного вопроса.

Цель: рассмотрение опыта определения жанров в современном театре (на примере театрального репертуара Западной Сибири).

Задачи:

1. Составить жанровый паспорт сибирских театров.
2. Выявить принципы формулирования жанрового определения.

Методы исследования: *количественно-корреляционный*, позволяющий выявить соотношение различных параметров спектаклей, *онлайн-опрос*, в процессе которого хедлайнерам нашего паспорта были заданы вопросы о специфике жанровых определений, возникающих в процессе создания спектакля.

Определение жанру давали многие деятели театрального искусства. Многообразие значений «жанра» отражено в словаре А. И. Бураченко [1, с. 39–40]. Б. Е. Захава, автор неоднократно издававшегося пособия по театральной практике, называл жанром «совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения» [2, с. 123]. В уже ставшем хрестоматийным определении Г. А. Товстоногова указано, что «жанр – способ отражения жизни, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе» [3, с. 179]. В своём исследовании мы будем придерживаться данного определения.

В театральной практике выделяют твердые, устоявшиеся жанры (драма, комедия, трагедия, мелодрама и др.) и свободные (сибирская боль, студенческие импровизации, спиритический сеанс, околотеатральный треп и др.). Для ориентира в жанровом разнообразии была упорядочена информация и составлен жанровый паспорт.

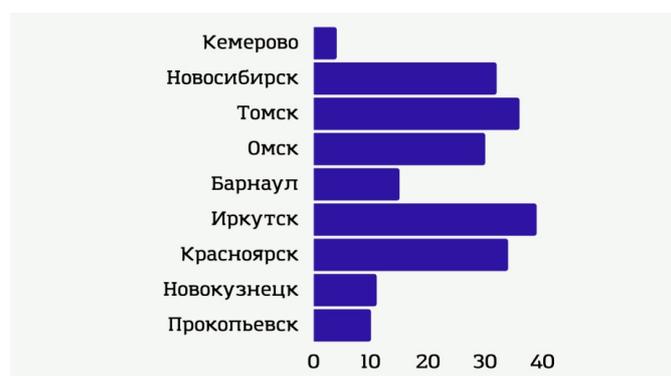
Жанровый паспорт – сводный документ, содержащий информацию о поставленных спектаклях сибирских театров. В него входит информация о каждом спектакле, а именно: данные о самой постановке, режиссере и литературной основе. В паспорт вошло 760 спектаклей 19 театров Западной Сибири (информация на 31.08.2021).

Нам удалось выявить такое соотношение:

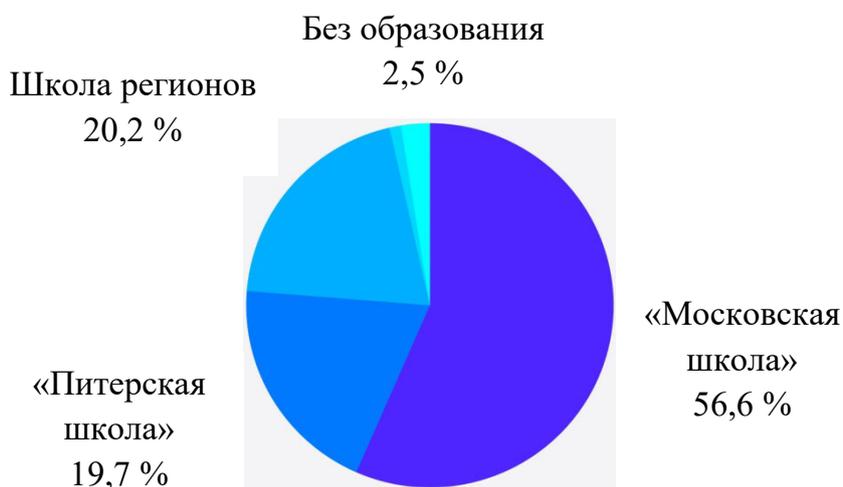
1. Твердые жанры, 411 шт. – 54 %.
2. Свободные жанры, 211 шт. – 28 %.
3. Без определения жанра, 138 шт. – 18 %.



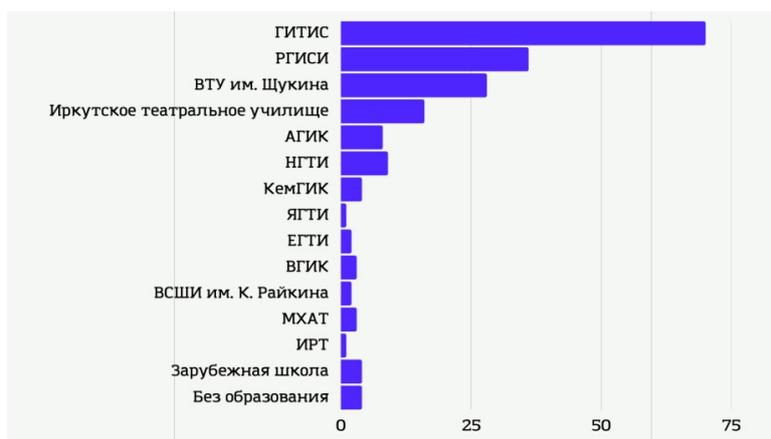
Соотнося отраженные в паспорте данные, мы определили, что в регионах почти одинаковая ситуация с количеством определений нетипичных номинаций спектаклей. Стоит отметить, что большее их количество зафиксировано в Иркутске, тут 39 оригинальных определений жанра. Наименьшее у Кемерово, здесь их 4.



Далее мы выявили корреляцию оригинального жанра и образования режиссёров. Больше число у «московской» школы, её ученики поставили 56,6 % (112 шт.) спектаклей с самобытным жанром в Западной Сибири. Режиссеры «питерской» школы выпустили всего 19,7 % (39 шт.) спектаклей небанальных жанров. Постановщики региональных школ создали почти такое же количество спектаклей нетрадиционных номинаций (40 шт.).



Лидер среди учебных заведений, выпускающих режиссёров, нестандартно подходящих к определению жанра, – Российский институт театрального искусства – ГИТИС (33 % от общего количества определений оригинальных жанров в Западной Сибири). Лидер в регионах – Иркутское театральное училище, здесь было обнаружено 8 % спектаклей.



Как мы далее выяснили, нахождение номинаций жанра спектакля является для режиссёров опытом осмысления твёрдых жанров. Мы связались с постановщиками, которые вошли в топ нашего жанрового паспорта среди режиссеров, и задали им несколько вопросов:

1. Как бы Вы определили понятие «жанр спектакля»?
2. На каком этапе Вашей постановочной работы возникает представление о жанре? Часто ли уточняется формулировка жанра в момент выпуска спектакля?
3. Назовите три плюса и три минуса оригинального обозначения жанра спектакля.
4. Как Вы предполагаете, насколько существенна формулировка жанра для мобильного включения зрителя в спектакль?

В опросе приняли участие такие режиссёры, как Александр Огарев, Дмитрий Гомзяков, Юрий Печенежский, Роман Феодори. В тексте приведены их высказывания, взятые из онлайн-опроса, хранящегося у авторов статьи.

Мы изучили их ответы и на их основании попытались сформулировать принципы.

1. Александр Огарев (окончил ГИТИС в 1988 году, мастер курса – Анатолий Васильев). Он автор таких номинаций, как русские страсти в 8 картинах, мифы о самом нежном возрасте, шёпот табачных листьев на языке неба, русский вестерн, музыкальная комикс-мистерия.

Компиляция известных жанров. «Жанр – живая категория. Сегодня понятие жанра в театральном искусстве – вещь более неясная, чем, например, в восемнадцатом веке, когда неисполнение каких-то правил трагического или комического жанров каралось “высшей” мерой. Наше время диктует мультижанровые подходы к спектаклям. От этого и определение жанров становится или формальным актом, необходимым, чтобы сориентировать зрителей на какого рода действия он попадёт, или размытым размышлением на тему жанра, призванным, скорее, обозначить некий основной образный посыл спектакля».

Моделирование взаимоотношений. «Часто точно найденные формулы жанра позволяют зрителю быстро сориентироваться, в какую игру им предлагают сыграть. Это ускоряет процесс контакта зрительного зала и сцены».

Спонтанность. «Спектакль, построенный по “законам жанра”, прочитывается почти сразу же. В живорождающем спектакле жанровые черты проступают постепенно, и в какой-то момент особенности жанра становятся неожиданными и трудноопределимыми для самих создателей».

Точность определения. «Оригинальное обозначение жанра рождается в тот момент, когда сочинители решили задуматься: что же у них получилось? Поиск слов и словосочетаний, отражающих посыл спектакля,

хорош, если он наведёт на нужные слова. Но иногда он приводит к словоблудию, пустому оригинальничанью и только уводит и от смысла предложенного зрителям действия, и от определения его настоящего жанра».

2. Дмитрий Гомзяков (окончил АГИК в 2010 году). Он дает такие номинации жанрам: опыт, старые/новые формы.

Заимствование из других художественных практик. «Есть жанровое кино, а есть авторское. Жанр спектакля стремится быть как авторское кино. Фильмам кинорежиссёра Квентина Тарантино не нужен жанр. Постановщик стремится, чтобы в момент окончательного режиссёрского почерка и узнавания было так же, как и с фильмами Квентина Тарантино».

Маркетинговая стратегия. «Определение оригинального жанра может послужить для зрителя определенным ориентиром. Режиссер выбирает то слово, которое помогает вскрыть суть спектакля. А зритель, в свою очередь, совершает выбор. Недостатком оригинального жанра является то, что он не является манком для зрителя».

3. Юрий Печенежский (окончил РГИСИ в 2006 году, мастер курса – Сергей Черкасский; окончил ГИТИС в 2016 году, мастер курса – Леонид Хейфец). В его активе следующие свободные жанры: BLUES, история женщины.

Поиск единомышленников. «Оригинальный жанр в афише может привлечь тех, кто ищет что-то свежее и новое».

4. Роман Феодори (окончил РГИСИ в 2004 году, мастер курса – Геннадий Тростянецкий). Режиссер продюсирует такие варианты жанров, как сНежная сказка, stand Up-комедия, сага.

Ключ к оригинальному замыслу. «Из столкновения происходит понятие того, что по замыслу хотел сказать режиссёр. Чистых твёрдых жанров уже не существует. Парадоксальное вскрытие жанра, темы, идеи является той самой энергией, ради которой зритель ходит в театр».

Отбор выразительных средств. «Чаще всего постановщик занимается спектаклями, где сама тема диктует выразительные средства, которые нужны для того, чтобы об этой теме поговорить. Тема спектакля – та энергия, которая даёт право режиссёру создавать спектакль. Жанр появляется только тогда, когда постановщику абсолютно ясна тема спектакля, когда он ясно понимает, про что будет ставить. Эта энергия созидания рождает выразительные средства, а из них рождается жанр».

Шлифовка формы спектакля. «Человеку не свойственно идти в неизвестность. Точно так же и в театре, зритель не пойдёт на спектакль с непонятным обозначением жанра. Поэтому, чтобы подвести человека

к тому, чего он не хотел, чего он не знал и не понимал, чтобы окунуть его в ту самую неизвестность, важно найти баланс в определении жанра».

Подводя итог, отметим, что нам удалось обнаружить специфику жанровых определений как в количественном измерении (составлен паспорт), так и в качественном (обнаружены принципы). В дальнейшем интересно было бы посмотреть историческую динамику номинаций жанров в отечественном театре, а также подробнее представить технологию определения жанра. В далекой перспективе возможно проведение качественного исследования, позволяющего соотнести определение жанра и его воплощение в спектакле. Это, как мы думаем, подтолкнёт к созданию метода анализа жанра спектакля.

Список литературы

1. Бураченко А. И. Театральное рецензирование: учебный словарь театральной лексики. – Кемерово, 2021. – 200 с.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для институтов культуры, театральных и культ.-просвет. училищ. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1973. – 233 с.
3. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. / сост. Ю. С. Рыбаков. – 2-е изд., доп. и испр. – М.: Искусство, 1984. – Кн. 1: О профессии режиссера. – 303 с.

*Трегубова Наталья Андреевна, студент
Шелтрекова Ярослава Владимировна, преподаватель
Кемеровский государственный институт культуры*

РЕЖИССЕРСКИЕ СТРАТЕГИИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ КУЗБАССКИХ ТЕАТРОВ)

DIRECTOR'S STRATEGIES IN THE STAGE IMPLEMENTATION OF THE LITERARY TEXT (BY THE MATERIAL OF PERFORMANCES OF KUZBAS THEATERS)

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы сценического воплощения литературного текста. Авторы статьи исследуют режиссерские стратегии в спектаклях кузбасских театров, анализируют сценическую

композицию, опираясь на режиссерский замысел при воплощении литературного текста.

Ключевые слова: театр, режиссерские стратегии, инсценирование, замысел, сценическое воплощение, литературный текст.

Abstract: The article deals with the problems of stage embodiment of a literary text. The authors of the article explore the director's strategies in the performance of the Kuzbass theaters, analyze the stage composition, relying on the director's intention when translating the literary text.

Keywords: theater, director's strategies, staging, conception, stage embodiment, literary text.

С развитием режиссерского театрального искусства происходит трансформация способов инсценирования литературного материала. Так, в современном театре принципы инсценирования того или иного литературного текста обусловлены, в первую очередь, уже не замыслом автора произведения, а режиссерской концепцией. Перевод литературного текста на язык режиссерского замысла является вопросом сценического решения спектакля уже в конкретных театральных формах. Каждый режиссер ищет свой путь, свой творческий метод сценического воплощения литературного материала. В связи с этим переосмысленный режиссером текст литературного произведения трансформируется в самостоятельное художественное произведение. Но часто немотивированная трансформация литературного текста порождает проблему, связанную с искажением первоначального авторского (литературного) замысла. В этом случае сценическая интерпретация литературного текста приводит к упрощению главной идеи, обеднению художественного образа и примитивизации содержания.

Известный театральный педагог И. Б. Малочевская пишет о том, что «инсценирование – это, во-первых, переработка литературной первоосновы на уровне текста, превращение в литературный сценарий для театра; во-вторых, воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии, иными словами, процесс воплощения на сцене недраматического текста» [3, с. 45]. Опираясь на это определение, сформулируем этапы работы над созданием инсценировки на основе литературного текста. К ним относятся: этап первый – переработка литературной первоосновы в драматургическую композицию; этап второй – сценическое воплощение переработанной драматургической композиции.

В соответствии с темой статьи, сосредоточимся на втором этапе работы, а именно на периоде сценического воплощения прозы. В процессе

переработки литературного текста в сценическую или режиссерскую композицию основной задачей режиссера является сохранение авторского замысла, его глубинного, идейного ядра. Одним из вариантов работы с литературным текстом является метод К. С. Станиславского, предполагающий связь с автором на всех этапах действенного анализа (см. [2]). Согласно этому методу, режиссеру необходимо: руководствоваться сверхзадачей автора, соотнося ее с сегодняшним временем; целенаправленно отбирать события, которые лягут в основу сценической драматургии; верно определять предлагаемые обстоятельства и устанавливать к ним свое отношение; проникать в уникальную стилистику писателя; находить оригинальный способ сценического воплощения недраматического текста в режиссерских стратегиях [2, с. 19–50]. Как видим, преобразование недраматического текста в сценическую композицию должно осуществляться при помощи ресурсов театрального инструментария. Иными словами, режиссер подбирает согласующийся с театральным языком образный, пластический, действенный эквивалент авторскому тексту, использует постановочные стратегии, способные раскрыть сверхзадачу и сквозное действие будущего спектакля.

Эмпирическим материалом исследовательской работы, послужившей основой данной статьи, послужили спектакли: «Город ЭН» по одноименному роману Леонида Добычина (Прокопьевский драматический театр, реж. Артем Устинов), «Живы будем, свидимся» по повести Владимира Мазаева «Багульник – трава пьяная» и «Черемуховые холода» (Театр драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского, реж. Наталья Шимкевич), «Портрет Дориана Грея» по одноименному роману Оскара Уайльда (Кемеровский театр для детей и молодежи, реж. Владимир Олейников и Нина Степанова). Эти спектакли объединяет то, что они созданы на основе прозаических произведений.

Рассмотрим режиссерскую стратегию сценического воплощения литературного текста в спектакле «Живы будем, свидимся» (2004). В спектакле рассказывается история о двух людях – муже и жене, переживших Великую Отечественную войну. В процессе просмотра спектакля возникает ощущение присутствия при реально происходящих событиях. Поиск средств художественной выразительности обусловлен формой «рассказ в рассказе». Данная форма определяется тем, что литературная первооснова представлена речью только одного персонажа – самого героя. В то время как сценическая композиция строится на монологах двух персонажей, где

герои по очереди вспоминают о своей жизни. Режиссер спектакля отводит большую часть сценического действия женщине, Марии, которую играет актриса Лидия Цуканова. Участница событий Мария сама рассказывает о себе. Это позволяет создать особую доверительность, правдивую картину истории. Актеры через точное речевое действие раскрывают силу и значимость авторского слова. В спектакле полностью сохранен авторский текст, он не скорректирован, не изменен. Режиссер Наталья Шимкевич поясняет, что «произведения Мазаева можно смело разбирать на цитаты. Это все очень точно и очень красиво <...> на сцене лавка, тканый половик, икона. Из реквизита – только треугольничек письма. Ничто не отвлекает от игры актеров. Все внимание на лица, все построено на воображаемом действии» [1]. То есть актеры жестами, мимикой и психофизическими действиями погружают зрителей в мир своих видений, образов, рождающихся благодаря авторскому слову. Для режиссера Н. Шимкевич важным являлось сохранение авторского слова, его стилистики и интонаций. Это позволяет сделать вывод о том, что режиссерская стратегия опиралась на классическое переложение литературного текста на язык сценического действия в опоре на монологи.

Приведем другой вариант сценической интерпретации литературного текста. Для этого обратимся к спектаклю «Портрет Дориана Грея». В этой постановке, в отличие от спектакля «Живы будем, свидимся», режиссеры целенаправленно перерабатывают роман в композицию (прежде всего по причине его большого объема), согласующуюся со сценическим восприятием. Это выразилось в отказе от длинных диалогов героев, их размышлений, описаний интерьеров и предметов. Речь идет о тех фрагментах авторского текста, без которых постановка не теряет своего главного смысла. Эта история происходит в наши дни, люди одеты в современную одежду. В целом, режиссер сохранил главный замысел автора и добавил в него атмосферу новизны. Это не помешало раскрытию идеи, но предоставило зрителям полную картину происходящего. Следует отметить, что в спектакле «Портрет Дориана Грея» присутствуют сцены, в которых режиссеры целенаправленно «переводят» события романа в театральный эквивалент. Например, сцена смерти Бэзила решена как выжимание сока из апельсина. Образом избавления от тела Бэзила становятся действия Дориана и Гарри, которые сначала при помощи соковыжималки добывают из апельсина сок, а потом выпивают его.

Важно иметь в виду, что в поисках сценического решения событий, в процессе придумывания метафор необходимо тщательно подходить к

отбору сценической лексики, для того чтобы наиболее точно передать мысль писателя. При трансформации имеющегося в авторском тексте события в современный театрально-сценический эквивалент важно стремиться к созданию не только яркой формы, но и трансляции содержания. Именно этот вариант представлен в спектакле «Портрет Дориана Грея». Режиссерская стратегия воплощения литературной первоосновы в данном варианте связана с адаптацией литературного текста к современной действительности. Этот вариант режиссерской стратегии включает в себя: во-первых – замену описательных моментов театрально-сценическими эквивалентами, решенными в других выразительных средствах (например, через вокал, пластику, пантомиму и т. д.); во-вторых, преобразование текста автора в современную повседневную речь; в-третьих, трансформацию описательного текста в текст диалогов и монологов.

Рассмотрим еще один вариант сценической интерпретации авторского текста. Для этого обратимся к спектаклю «Город ЭН» (реж. Артем Устинов). Жанр этой постановки заявлен как заметки на полях романа Л. И. Добычина. Режиссёр выстраивает сценическую композицию спектакля нелинейно (в отличие от литературного первоисточника), использует приемы, отсылающие к документальному и свидетельскому театру.

На сцене семь актеров, которые поименованы как «главный герой» и «исследователи». Главный герой является неким призраком, которого видит только зритель, с ним он и ведет диалог. Сценическая композиция спектакля «Город ЭН» опирается на использование следующих приемов: структурное перестроение авторского текста (то есть перенос текста из одной части произведения в другую); нарушение первоначальной (авторской) хронологической последовательности событий; перестановка событий; передача слов одних персонажей другим; включение в спектакль (придумывание) отсутствующих в романе сцен; конструирование текстовой основы спектакля из разных частей романа; введение новых, отсутствующих у писателя героев; привлечение в текстовую основу спектакля материала из других произведений автора (то есть его личных переписок и статей). Такая стратегия сценической интерпретации авторского текста возможна благодаря особенностям романа Л. И. Добычина.

Преобразование литературной первоосновы в описанный выше вариант сценической композиции позволяет структура романа «Город ЭН». В связи с тем, что роман написан нелинейно, повествование предельно безоценочно. Окружающий мир фиксируется во множестве равномасштабных деталей, подробностей и событий. Переживания тоже скорее на-

званы, чем выражены. Таким образом, определим, что в спектакле «Город ЭН» режиссерская стратегия воплощается в преобразовании литературной первоосновы в самостоятельный художественный текст. Режиссер специально перестраивает литературный текст, где главным становится поиск автора, телеграфисты разбираются и ищут данные о Добычине, его исчезновении, критикуют его. При этом отметим, что режиссеру в спектакле удалось сохранить своеобразие прозы Л. Добычина, личность автора, его интонацию, взгляд на жизнь, а также раскрыть его творческий замысел. Так, кандидат искусствоведения, драматург Н. С. Скороход пишет: «Театровед М. Л. Рогачевский отмечает, что в процессе формирования сценической драматургии необходимо иметь ввиду – особенность инсценировки как искусства в том, что она обязана передавать трудно передаваемое – атмосферу, воздух, аромат первоисточника, обязана улавливать почти неуловимое – личность автора, его интонацию, его взгляд на жизнь. Можно лишиться части сюжета, даже некоторых важных образов. Но ни в коем случае нельзя терять своеобразие автора, существо его отношения к миру» [4, с. 147]. Спектакль «Город ЭН» доказывает, что режиссерская стратегия рождается не только из следования букве автора, но из понимания духа произведения.

Подводя итог, назовем рассмотренные режиссерские стратегии сценического воплощения литературного текста. К ним относятся: классическое переложение литературного текста на язык театрально-сценического действия; адаптация литературного текста к современной действительности; преобразование литературной первоосновы в самостоятельный художественный текст. Конечно, названными режиссерскими стратегиями не исчерпываются поиски современных постановщиков. В театре новейшего времени появляются новые режиссерские способы, которые направлены на сценическую реализацию и трансформацию литературного текста. При этом важно помнить, что основной задачей режиссера является умение разгадать автора, увидеть, почувствовать сопряженность его проблем, боли с современностью (не снижая при этом философского уровня произведения) и найти эквивалентное сценическое решение.

Список литературы

1. В нитку вытянулись, а главную заповедь исполнили [Электронный ресурс] // Газета Кузбасс. – 2020. – 8 апреля. – URL: <https://kuzbass85.ru/2020/04/08/v-nitku-vytyanulis-a-glavnuyu-zapoved-ispolnili>.

2. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1982. – 119 с.
3. Малочевская И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки: учеб. пособие. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – 45 с.
4. Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.

*Полякова Анастасия Олеговна, студент
Прокопов Виктор Леонидович, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**СЛАГАЕМЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ КЕМЕРОВСКОГО ТЕАТРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ)**

**THE COMPONENTS OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE ROLE
(ON THE MATERIAL OF KEMEROVO THEATER
FOR CHILDREN AND YOUTH)**

Аннотация: Статья посвящена вопросу составляющих художественного образа роли. На материале спектакля «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи» Кемеровского театра для детей и молодёжи анализируется художественный образ роли пианистки.

Ключевые слова: художественный образ роли, актерские приспособления, сценическая пластика, речевая выразительность.

Abstract: The article is devoted to the question of the components of the artistic image of the role. Based on the material of the performance “Ruth, or a Sentimental Story that happened on the outskirts of the Empire” (directed by I. Latynnikov) of the Kemerovo Theater for Children and Youth, the artistic image of the role of a pianist is analyzed.

Keywords: the artistic image of the role, acting devices, stage plasticity, speech expressiveness.

В контексте тенденций современного театрального искусства художественный образ роли далеко не всегда оказывается в центре внимания актера, его исполнительского мастерства. Деактуализацию этого аспекта

исполнительского искусства актера подтверждают факты отсутствия в спектаклях полноценных образов персонажей. Зачастую актеру не удается справиться с задачей создания образа роли и, как следствие, на сцене вместо полноценного героя появляется человек, лишь примеривший на себя маску персонажа. В то время как именно художественный образ является свидетельством принадлежности к искусству. В условиях актуальности трендов перформативной эстетики, в контексте стирания границ между искусством и жизнью вопрос различения искусства и не искусства в современном театре крайне актуален. Своего рода лакмусом, определяющим принадлежность к искусству/не искусству, служит художественный образ. В мастерстве актера принадлежность к искусству/не искусству устанавливает наличие/отсутствие созданного художественного образа роли.

Размышления о художественном образе содержат работы К. С. Станиславского [5], М. А. Чехова [7], Г. А. Товстоногова [6]. Этот вопрос рассматривают и современные исследователи. Например, издана хрестоматия преподавателя кафедры педагогического образования АНО ВО «Российский Новый Университет», заслуженной артистки РФ Н. И. Курсевич [4], посвященная анализу взглядов разных театральных деятелей на *художественный образ*. Однако этот вопрос о слагаемых художественного образа нельзя считать абсолютно решенным. Не случайно кандидат искусствоведения, заслуженный артист России Е. Р. Ганелин пишет: «Пути создания сценического образа до конца не изучены, споры о них продолжаются до сих пор. Более того, в настоящее время эта проблема обретает все большую остроту. Меняется время, меняется и понимание структуры образа, происходит углубление самого понятия “образ”» [1, с. 116]. Иными словами, вопрос художественного образа сохраняет свою актуальность. Заметим, что в аспекте мастерства актера категория «художественный образ» связана с созданием роли. В связи с этим в дальнейших рассуждениях будем использовать термин *художественный образ роли*.

Предметом рассмотрения предлагаемой статьи избран *художественный образ роли* пианистки в спектакле «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи» (реж. И. Латынникова) Кемеровского театра для детей и молодёжи. Решаемые в статье задачи связаны с выявлением составляющих *художественного образа роли* пианистки в спектакле «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи».

В целом деятели театрального искусства связывают *художественный образ роли* с выполнением сверхзадачи, реализацией сквозного действия, сценическим существованием в определенном темпоритме, поиском «зерна» роли (по словам Г. А. Товстоногова, со своего рода «изюминкой» в творении артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения» [6]), точными приспособлениями (психологическими ходами актеров, применяемыми в целях партнерского воздействия). Не меньшее значение в создании *художественного образа роли* имеют также сценический костюм, прическа, пластика, походка, жесты, мимика, голосо-речевые особенности. Таким образом, *художественный образ роли* – это совокупность внутренних мотиваций поведения героя, его поступков, а также внешних характерных черт.

Художественный образ роли рождается на пересечении литературного/драматургического (то есть созданного автором текста) варианта, замысла режиссера спектакля и творческой индивидуальности актера. Первоначальные сведения для создания *художественного образа роли* пианистки содержит пьеса Евгения Козловского «Руфь. Комедия былых времен», вошедшая в трилогию «Могущество России. Драматическая трилогия». Хотя возраст героини в пьесе и не указан, можно предположить, что ей около 50–60 лет. Это женщина с непростой судьбой, перенесшая жизнь в лагере, расстрел мужа, непонимание и неприятие со стороны родственников. На первый взгляд, Мари Ламбаль-Рязанова воспринимается как самовлюблённая, надменная, жёсткая, грубая. Однако в дальнейшем становится ясно, что первое впечатление ошибочно. В разговоре с завклубом пианистка учтива, добра, приветлива, а в напряжённом диалоге с Дамой сохраняет сдержанность, тактичность и самоуважение. Придирчивость и капризность Пианистки обусловлены самоуважением, пониманием своего статуса в обществе. Она очень умна и интеллигентна, ее речь содержит фразы на французском языке, которые окружающим непонятны. Журналист Людмила Казаченко в рецензии на спектакль отмечает: «Француженка строптива, своенравна, капризна, порой откровенно груба и хамовита. А как ещё может вести себя зэчка, проведшая в лагерях по политической статье четырнадцать лет? От парижанки остался лёгкий акцент, который так и не смогли выбить годы заключения, да фразы на французском, которые иногда слетают с губ артистки, когда она не может найти эквивалент русской фразы в своём родном языке. Но такова она в начале действия. Когда перед ней неожиданно, из прошлого, из молодости появляется племянница Маша, Мадам преоб-

ражается. Сразу хочется сказать о виртуозной игре Вероники Киселёвой. Её переходы из одного состояния в другое, из возраста в возраст совершенно незаметны, естественны, органичны. Не меняя одежды, грима актриса перетекает из молодых лет своей героини в зрелость. Бывшая политзаключённая превращается то в расчувствовавшуюся тётушку, то в кокетливую парижанку, а в финале – в Святую Мари» [3].

В названных выше определениях актерской игры есть указания на слагаемые *художественного образа роли* пианистки в постановке «Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине империи». В спектакле роль пианистки исполнила актриса Вероника Киселёва. Первым штрихом в создании *художественного образа роли* пианистки в названном спектакле служат внешние характеристики. Точно подобранный костюм и грим позволяют понять время действия (согласно указаниям автора пьесы Евгения Козловского, – октябрь шестьдесят четвертого), статус героини. На ее возраст указывают седые волосы.

Отдельно следует упомянуть о пластической составляющей *художественного образа роли* пианистки. Известно, что актриса В. Киселёва моложе, чем ее героиня, однако в спектакле возникает ощущение, что пианистка – это женщина в годах, прошедшая через большое количество жизненных испытаний. Это впечатление обеспечивается мастерством сценической пластики, которым, без сомнения, владеет актриса В. Киселёва. За счет выразительных средств телесной пластики достигается эффект сгорбленности, тяжести в спине – характерных возрастных особенностей. При этом пианистка (В. Киселёва) словно конфликтует с указанными характерными возрастными изменениями. Несмотря на возраст, в походке пианистки (В. Киселёвой) сохраняется определенная грация, что свидетельствует о воспитании, образовании героини. Это придает *художественному образу роли* пианистки такую черту, как самоуважение, и формирует у зрителя понимание статуса героини Мари Ламбаль-Рязановой. В пластической составляющей *художественного образа роли* пианистки следует особенно выделить пластику рук. Для трансляции профессиональной принадлежности пианистки актриса В. Киселёва использует характерные движения пальцев рук. Например, в беседе с Машей пианистка (В. Киселёва) разминает пальцы, словно готовясь к игре на фортепиано, согревает их, иногда отстукивает определённую мелодию.

Наряду с пластикой, в создании *художественного образа роли* пианистки актриса В. Киселёва применяет средства речевой выразительности. Именно благодаря речевой составляющей *художественный образ ро-*

ли пианистки оказывается ярким, рельефным. Актриса В. Киселёва использует французский акцент, свидетельствующий о происхождении героини. Голосо-речевые интонации пианистки (В. Киселёвой) выражают жестокое и даже циничное отношение героини к окружающим. Однако по мере действия спектакля она раскрывается с иной стороны. В ее голосе проявляются доброжелательность, сентиментальность.

Как упоминалось выше, в создании *художественного образа роли* значимое место принадлежит темпоритму сценического существования. Внешне героиня в большей степени спокойна, но внутренне она словно кипит от моральной боли, причиненной племянницей, от всплывающих воспоминаний о тяжёлой жизни, утерянном муже и, в какой-то степени, от недовольства местом, где ей предстоит давать концерт. Здесь следует заметить, что аспект сценического существования, пожалуй, один из самых сложных в создании *художественного образа роли*. Не случайно актриса В. Киселёва в интервью, данном авторам предлагаемой статьи, поясняет причину недостаточной работы современных актеров над образом роли: «Создание полноценного художественного образа – это как создание чего-то эксклюзивного. Это такая уникальная вещь, которая не у всех актёров и не всегда-то получается. Сейчас же, возможно, этого и не требуется в академическом смысле. Есть два типа актёров: интеллектуальный тип актёров, когда, казалось бы, он повторяется из роли в роль, но за его мыслительной деятельностью интересно наблюдать; а второй, это тот актёр, который действительно создаёт художественный образ. Но самое главное для актёра – это харизма, мысль, которую он ведёт за собой, лидерские качества. Ещё имеет значение выбор режиссёра. Не всегда режиссёру нужно, чтобы создавался полноценный художественный образ» [2].

Относительно своей актерской работы в этом спектакле, поиска актерских приспособлений, создания *художественного образа роли* пианистки В. Киселёва говорит следующее: «Несмотря на всё, она была не самая сложная. Возможно, она идёт из меня. Много из того, что есть там, есть во мне как в человеке. Я очень долго искала речевую характерность. Я считаю, что необходимо погрузиться в предлагаемые обстоятельства. Что значит погрузиться? Это значит выбрать те факты, которые можно использовать. Например, я не играю на пианино, но моя героиня – пианистка. Что я могу сделать? Я могу разминать пальцы, играть, но на чемодане, цепко брать предметы. Я ищу разные приспособления» [2]. Кроме того, В. Киселёва убеждена, что «нужно уметь выбирать определённые детали. Предлагаемые обстоятельства – одна из самых важных вещей, ко-

торая оживляет, создаёт то самое, что называется образом. Необходимо их чувствовать, они должны тебя удивлять. Ещё важно мышление. Мышление актёра и мышление персонажа должны слиться. Сам кругозор должен совпадать» [2].

В целом *художественный образ роли* пианистки слагается благодаря внешним и внутренним актерским приспособлениям. Внутренние актерские приспособления, формирующие *художественный образ роли* пианистки, определяются сдержанностью, прямолинейностью, искренностью, строгостью, интеллигентностью, самоуважением. В качестве внешних актерских приспособлений служат выразительные возможности костюма и грима (соответствующая времени действия одежда, седые волосы), сценическая пластика (сгорбленная спина, размеренная, тяжелая и одновременно не лишенная грации походка, имитирующие игру на фортепиано жесты рук), а также ресурсы голоса и речи (французский акцент, смена жестких/циничных и доброжелательных/сентиментальных интонаций). Следует признать, что литературный и сценический варианты образа пианистки совпадают в основных чертах характера и в возрасте. *Художественный образ роли* слагается из большого количества элементов, позволяющих творить не только благодаря видению автора литературного текста, но и замыслу создателей текста сценического (то есть – режиссера, актера).

Список литературы

1. Ганелин Е. Р. Еще раз о феномене «перевоплощения». От характерности – к сценическому образу // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 15. – 2012. – Вып. 2. – С. 116–126.
2. Интервью с актрисой Кемеровского театра для детей и молодежи Вероникой Киселёвой. 03.03.2022 // Архив авторов статьи.
3. Казаченко Л. Манифест женской любви. 30 мая 2017 [Электронный ресурс] // Руфь, или Сентиментальная история, случившаяся на окраине Империи» ВКонтакте (vk.com). – URL: vk.com/topic-2146733_35865655?ysclid=14ce78j9lk425442059.
4. Курсевич Н. И. Закономерности создания актёрами художественного образа: хрестоматия / сост. Н. И. Курсевич. – М.: Мир науки, 2019. – 271 с.
5. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3: Работа актёра над собой, ч. 2: Работа над собой в творче-

- ском процессе воплощения: материалы к книге / общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – 508 с.
6. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. – М., 1967. – 358 с.
 7. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2: Об искусстве актера. – 557 с.

*Оленцов Александр Евгеньевич, студент
Мылликова Инна Александровна,
кандидат искусствоведения, профессор
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского*

ОРИЕНТАЦИЯ РЕЖИССУРЫ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА НА ЕВРОПЕЙСКИЙ ТЕАТР

ORIENTATION OF KIRILL SEREBRENNIKOV'S DIRECTION TO THE EUROPEAN THEATER

Аннотация: Статья посвящена анализу зарубежных постановок Кирилла Серебренникова 2010–2021 годов. Анализируются отзывы критиков и мнения зрителей. Разбираются сценические приёмы и выразительные средства режиссёра, а также их отличия от методов традиционного русского театра.

Ключевые слова: театр, режиссёр, постановка, критики, методы.

Abstract: The research is devoted to the analysis of Kirill Serebrennikov's foreign productions 2010–2021. Both critics' reviews and the opinion of the audience are studied. The stage techniques and expressive means of the director are investigated, as well as their differences from the methods of traditional Russian theater.

Keywords: theatre, director, production, critics, methods.

Премьера первой зарубежной театральной постановки Кирилла Серебренникова состоялась в 2010 году в Рижском Национальном театре Латвии. Это был спектакль «Мёртвые души» по поэме Н. В. Гоголя, который явился размышлением Серебренникова о судьбе России. Серебрен-

ников, распределив все роли исключительно мужчинам, тем самым придал особую оригинальность трактовке гоголевского текста. Продумывая пространство сцены, режиссёр остановился на фанерном павильончике, сужающемся в перспективе, как гроб. Спектакль шел на латышском языке, но перевод на русский язык транслировался на мониторе, укрепленном над сценой. На сцене не было ни самоваров, ни валенок, ни пирогов, ни «плюшкинского» хлама – неизменных атрибутов традиционных постановок «Мертвых душ». От гоголевских персонажей он оставил только характеры, и эти характеры в современных условиях приобретали мистические, жуткие черты. Серебренников постарался перенести действие спектакля в пространство, знакомое и понятное европейскому зрителю, тонко уловив его ментальность и способы восприятия театрального действия [9].

В 2012 году, после положительных отзывов публики и критиков на спектакль «Мертвые души», Серебренников снова был приглашен в Латвию для постановки спектакля по произведению Георга Бюхнера «Войцек». Эта пьеса о том, как простой солдат-трудяга из-за равнодушия и жестокости мира стал убийцей. Серебренников превратил события жизни Франца Войцека в арт-объекты, через которые герой осознавал, что его бренная жизнь ничтожна в сравнении с вечными ценностями, которые он не смог постигнуть. Данную форму спектакля Серебренников выбрал для того, чтобы выделить самый важный для себя вопрос – это вопрос свободы выбора. За эту работу он получил главную латвийскую театральную премию «Ночь лицедея» сразу в двух номинациях – «Лучший режиссер года» и «Лучший сценограф года» [7].

В 2015 году Кирилл Серебренников осуществил постановку «Американская Лулу» в Музыкальном театре Берлина. Он перенёс действие во времени и пространстве из Германии XIX века в США времен Мартина Лютера Кинга. В «Американской Лулу» прослеживались мотивы пьес «На дне» Горького и «Трёхгрошовой оперы» Брехта. Это неработающие социальные лифты в буржуазном обществе. Как режиссёр Серебренников использовал в этом спектакле приёмы частой перемены мест действия, игры с декорациями, насыщенности спектакля сложными и порой жесткими видеоинсталляциями. Говоря о своей постановке, Кирилл Серебренников подчеркивал, что он «использует анимацию, которая проецируется внутрь самого действия. Это некий сон о Лулу. Зритель перемещается в галлюциногенное пространство» (цит. по [4]). Данный спектакль эпати-

ровал публику и критику, одновременно отвечая потребностям зрителя в традиционном европейском театре – театре представления, чем сделал имя Серебренникова известным в театральном мире. В результате этого он стал получать приглашения в другие театры Европы [4].

Следующим проектом режиссёра стала смелая интерпретация оперы Рихарда Штрауса «Саломея» в ноябре 2015 года в театре Штутгарта. Кирилл Серебренников снова перенёс действие в наши дни, а точнее, в эпоху террора «Исламского государства». Все герои были одеты в современные костюмы, эдакие однотипные «пиджачные люди»: Ирод всегда в костюме-тройке, белой рубашке с галстуком, солдаты охраны тоже в чёрных костюмах, белых рубашках, галстуках, и с маленькими наушниками в ушах. Дамы в роскошных платьях и туфлях на высоких каблуках. На сцене современная мебель, изящная посуда, телевизоры и видеокамеры наблюдения. В «Саломее» Серебренников использовал актерскую команду из местных исполнителей. Успешность этого спектакля в оперном жанре дала возможность режиссёру продолжить свою работу в этом направлении [8].

В 2016 году Серебренников вернулся в Берлинский «Комише Опер» с оперой Россини «Севильский цирюльник», которая сразу стала «хитом» театра. В ней Серебренников играл на всех уровнях театрального пространства, приобщая к этой игре и оркестр, и публику. «Трудно себе представить более комичную, современную и вневременную, остроумную и в то же время глубокомысленную постановку», – писала культурный обозреватель телерадиокомпании RBB Мария Оссовски (Maria Ossowski) [5].

Таким образом, все постановки Кирилла Серебренникова в зарубежных театрах имели ошеломительный успех у местной публики. Поэтому в 2017 году он стал лауреатом одной из самых престижных европейских премий – «Новая театральная реальность», которая вручается при участии Союза театров Европы. До него этой премии удостоились лишь три российских режиссера: Анатолий Васильев в 1990 году, Лев Додин в 2000 году, Андрей Могучий в 2010 году.

В Большом театре России 17 декабря 2017 года состоялась мировая премьера балета «Нуреев», в котором Серебренников выступил в качестве режиссёра, а также автором либретто и сценографом. Стоит сказать о том, что главная тема постановки – тема любви на разных этапах жизни вели-

кого танцовщика. Это современный спектакль о любви к балету, о любви к жизни, о любви к свободе. Одной из ярких красок балета явилась тема однополрой любви Нуреева, выраженная через огромные фотографии обнажённых мужских тел. Эстетика этой постановки, предложенная Серебренниковым, была ориентирована скорее на западного зрителя, чем на менталитет российского, поэтому она вызвала много спорных комментариев и неоднозначных выводов в России. Поскольку Большой театр является государственным театром и площадкой, с которой должны декларироваться ценности Российского государства, Кирилл Серебренников с его западными методами входит в конфликт с российской властью. Однако в 2018 году за балет «Нуреев» режиссёру была присуждена награда престижного Международного балетного фестиваля «Бенуа де ладанс» [1].

Последняя постановка Кирилла Серебренникова в Европе была осуществлена по приглашению интенданта Венской государственной оперы Богдана Рошничя в апреле 2021 года. Это была опера Вагнера «Парсифаль». Главным лицом оперы стал он как режиссёр. Смысл революции Серебренникова был в концепции, которая затягивала зрителя на самое дно души человеческой. Если Рихард Вагнер изначально основывался на мифах, то Серебренников – на суровой реальности, в которой местом действия явилась тюрьма, причем самого ужасного типа. Здесь нет веры, и повсюду беспросветное отчаяние [6].

Говоря о творчестве Кирилла Серебренникова, можно отметить, что он как режиссёр тяготеет к европейскому театру представления. Выразительные средства и методы, которые он использовал, ориентированы на западного актёра и зрителя, сформированных и воспитанных школой классицизма. Именно поэтому в России он набрал свой театральный курс при школе-студии МХАТ с надеждой на то, что выпускники его курса смогут быть мобильнее выпускников традиционных русских театральных школ. Он открыл свой театр, сформировав труппу из своих воспитанников. Мы совершенно точно можем назвать его режиссёром, который размышляет о темах, волнующих зрителя. Он ставит свои спектакли, используя и традиционные методы русского психологического театра, и законы европейского театра представления, тем самым, на наш взгляд, ищет новые направления развития русского театрального искусства, пытаясь интегрировать его в европейское культурное пространство, соединив приёмы и методы европейского театра с русским.

Список литературы

1. Бабалова М. «Браво Нурееву», «Свободу режиссёру!» Большой театр показал спектакль Серебренникова, ставший мировой сенсацией [Электронный ресурс] // Новая газета. – 2017. – URL: [https:// yandex.ru/turbo/novayagazeta.ru/s/articles/2017/12/11/74878-premiera-strogogo-rezhima](https://yandex.ru/turbo/novayagazeta.ru/s/articles/2017/12/11/74878-premiera-strogogo-rezhima) (дата обращения: 26.02.2022).
2. Морабито С. Это не спектакль Кирилла, а ответ на его отсутствие [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.ru. – 2017. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/serdzhomorabito-serebrennikov> (дата обращения: 26.02.2022).
3. Оленцов А. Е. Штрихи к творческому портрету Кирилла Серебренникова // Искусство глазами молодых: мат-лы XIII Междунар. науч. конф. – Красноярск: ФГБОУ ВО СГИИ им. Д. Хворостовского, 2021. – С. 130–132.
4. Ренанский Д. Это должна быть территория риска [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Weekend. – 2012. – № 37. – С. 20. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2026575> (дата обращения: 26.02.2022).
5. Сафронова К. Оссовски М. Кирилл Серебренников поставил в Берлине оперу с хипстерами [Электронный ресурс] // Classical MusicNews.ru. – 2016. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/kirill-serebrennikov-berlin-sevilski-cirulnik> (дата обращения: 19.03.2022).
6. Шаврей А. «Парсифаль» Вагнера в постановке Серебренникова – «твой дом тюрьма!» [Электронный ресурс]: статья. – URL: https://vk.com/wall-95691527_26851 (дата обращения: 19.03.2022).
7. Шимадина М. Серебренников убил героя в галерее современного искусства [Электронный ресурс] // Известия. – 2012. – URL: <https://iz.ru/news/537755> (дата обращения: 19.03.2022).
8. Яковлев М. «Саломея» и метафоры Кирилла Серебренникова [Электронный ресурс] // Za-za. – 2015. – URL: <https://za-za.net/salomeya-i-metafory-kirilla-serebrennikov-razmy-shleniya-posle-spektaklya> (дата обращения: 19.03.2022).
9. Кирилл Серебренников представил свое прочтение «Мертвых душ» [Электронный ресурс] // Смотрим: офиц. сайт. – URL: <https://smotrim.ru/article/2037821> (дата обращения: 26.02.2022).

*Парфенов Андрей Михайлович, студент
Поздняков Станислав Вячеславович, студент
Богданова Виктория Борисовна, доцент
Новосибирский государственный театральный институт*

**ТЕНДЕНЦИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА
В РЕЧЕВОМ ИСКУССТВЕ СПЕКТАКЛЯ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ
(НА ОПЫТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК
Г. НОВОСИБИРСКА)**

**TRENDS OF POSTMODERNISM IN THE SPEECH ART
OF THE PERFORMANCE AT THE TURN
OF THE XX–XXI CENTURIES
(BASED ON THE EXPERIENCE OF THEATRICAL PRODUCTIONS
IN NOVOSIBIRSK)**

Аннотация: Предметом рассмотрения авторов является внедрение тенденций постмодернизма в режиссёрские работы новейшего времени, а также их влияние на речевую сторону спектакля. Раскрываются проблемы существования актёра на сценической площадке в постановках современного театра. Авторы статьи считают, что для выполнения режиссёрских задач необходимо пересмотреть речевую подготовку актёра. Доказывается целесообразность интегрирования данных современных научных исследований с традиционными методами обучения (для совершенствования технологий) и применение наиболее эффективных методов обучения сценической речи в эпоху постмодернизма. Данная статья будет интересна преподавателям специальных дисциплин и студентам театральных вузов, а также молодым режиссёрам и актёрам.

Ключевые слова: современный театр, тенденции постмодернизма, речевое искусство, новосибирские театры, театр кукол, драматический театр, музыкальный театр.

Abstract: The subject of the authors' consideration is the introduction of postmodernism trends into the directorial works of modern times, as well as their influence on the speech side of the performance. The problems of the actor's existence on the stage in the productions of the modern theater are revealed. The authors of the article believe that in order to fulfill the director's

tasks, it is necessary to revise the actor's speech training. The expediency of integrating the data of modern scientific research with traditional teaching methods (to improve technologies) and the use of the most effective methods of teaching stage speech in the postmodern era is proved. This article will be of interest to teachers of special disciplines and students of theater universities, as well as young directors and actors.

Keywords: modern theater, postmodernism trends, speech art, Novosibirsk theaters, puppet theater, drama theater, musical theater.

Постмодернизм, зародившись в его современном значении в Америке в конце 60-х годов XX столетия, в российской культуре на рубеже XX–XXI столетий стал направлением контрастных явлений – деконструкции смыслов, норм, ценностей, текстов в едином культурном пространстве. Говоря об обстоятельствах и характере в жанре постмодернизма, следует сказать о переосмыслении традиционных ценностей, изменении стилистики и восприятии людей. Это нашло отражение и в художественной практике отечественной культуры, а именно в такой сфере, как театр. В своей книге «Эстетика перформативности» немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте пишет: «Про театральное пространство можно сказать, что оно мимолетно и недолговечно. В этом отношении оно не отличается от телесности и звукового пласта – оно не существует отдельно от спектакля, до его начала или после его завершения, а возникает благодаря ему. Отсюда следует, что пространство спектакля не тождественно месту его проведения» [3, с. 198]. Таким образом, данное высказывание выявляет одну из тенденций постмодернизма в театре – «выход за рамки» традиционного понимания сцены в пространство нового типа. И, действительно, это подтверждают современные театральные постановки, которые «решены» в таких сценических пространствах, как лофты, подземки, заброшенные здания и др.

К примеру, если рассматривать спектакли новосибирских театров, то спектакль «Мультики», поставленный в «Первом театре» режиссёром Михаилом Елизаровым, имеет своё сценическое пространство – переоборудованную станцию метро. В своих работах современные режиссёры меняют не только традиционное место действия, но и стилистику, и приёмы. Так, например, в спектакле Новосибирского музыкального театра «Фома» режиссёр Филипп Разенков использует методы иммерсивного театра (ещё одна тенденция постмодернизма), порождающего новые формы взаимодействия зрителя и актёра – «эффект присутствия»: зритель здесь

не только созерцатель, но и участник, который погружается в пространство, созданное авторами спектакля и исполнителями, «попадает» на первый крупный концерт рок-группы «ДДТ», о создателе которой идёт речь в спектакле.

В своей статье «Расползающаяся красота. Новый русский театр: какой он и почему?» театральный критик, директор фестиваля «Новая пьеса» Кристина Матвиенко упоминает о том, что часто от разных людей слышала такие определения современных режиссёров, как: «новые вялые», «новые злые», «малыши», «полезная плесень» и «метамодернисты». «Принципиальное отсутствие яркости, – пишет она, – отказ от экспансии, пренебрежение “событием”, склонность к саморефлексии, защита privacy и стремление создавать комфортную зону общения, имплицитная политичность, декларация горизонтальности производства – качества, которые характеризуют «новых вялых», их теорию и практику» [2]. В подтверждение этого, к примеру, постановки Ильи Мощицкого в московском Центре имени Вс. Мейерхольда – «Ад – это я», где спектакль, проходящий «по накатанной» – это не то, потому что он должен, как говорит сам режиссёр, «разваливаться и скрипеть». Другой пример – постановка «Вселенная неформат» по стихам Юрия Смирнова, в которой режиссёр пытается создать особую атмосферу для погружения в смысл литературного текста. В качестве примеров можно приводить ещё ряд постановок. Среди них не только спектакли в московских театрах, но и петербургская «Точка доступа» с перформативными проектами, тюменский Молодежный театральный центр «Космос» с проектами режиссёра перформанса Ивана Куркина и др., новосибирский «Первый театр», новосибирская же «Мастерская Крикливого и Панькова», где проходят вечера перформанса с местными художниками. Всё это примеры, доказывающие интерес к новым формам, новым именам, новым тенденциям, свойственные современному театру.

Названные выше тенденции постмодернизма, оказавшие влияние на современное театральное искусство, напрямую касаются актёрского астерства, в частности, речи актёра на сцене. Педагог по сценической речи, доктор культурологии Н. Л. Проколопова в своих исследованиях о влиянии тенденций постмодернизма на сценическую речь отмечает, что «...современная сценическая речь отличается чрезвычайной стремительностью, мощной информационной концентрированностью. Это довольно объёмный по количеству знаков и одновременно стремительно произносимый (то есть практически безакцентный, безударный) массив авторского текста» [1, с. 38]. В спектаклях новейшего времени режиссёры нередко

требуют, чтобы актёр произносил свой текст, «как в жизни», бытовому, а именно – тихо, монотонно, почти на одном дыхании – «поток подсознательного». Также на звучание исполнителя влияет и сценическое пространство, в котором он работает и которое в последнее время имеет тенденцию уменьшаться, меняя большую сцену на сценическую площадку камерного театра. Таким образом, речевая сторона театральных постановок в период постмодернизма также претерпевает ряд изменений. Подтверждением этого являются такие спектакли, как «Идеальный муж» (МХТ им. Чехова) – сочинение Константина Богомолова по произведениям Оскара Уайльда; «Старый сеньор и...» (Театр Кукол им. С. В. Образцова) – режиссёр и автор пьесы Виктор Никоненко.

Не стали исключением и новосибирские театры. К примеру, в спектакле «Дикая утка» по пьесе Генрика Ибсена в постановке режиссёра драматического театра «Красный факел» Тимофея Кулябина наречь актёра оказывает влияние такая тенденция постмодернизма, как интермедийность. Под интермедийностью понимается междисциплинарная художественная деятельность, использующая выразительные средства разных видов искусств. С помощью данного метода Тимофей Кулябин, применяя современные технологии, смог расширить границы театральной площадки. На протяжении всего спектакля на заднем плане сцены работает экран, где демонстрируется заранее записанный на видео этот же спектакль, но сыгранный в лофт-пространстве. Актёры на сцене в реальном времени выполняют задачу соединить происходящее на сцене и запись на экране: пластика, эмоциональность, мизансцены, а главное, речь на сцене должны полностью совпадать с тем, что происходит на экране. Таким образом, зритель вместе с актёрами находится в двух параллельных мирах: реальность и кино. Однако такой способ существования ограничивает актёров в возможности чувствовать текст каждый раз по-новому. В речевой стороне спектакле «Дикая утка» мы видим, как артисты, находясь в реальном времени на сцене, озвучивают самих себя, не имея возможности замедлить или ускорить темпоритм, пропустить или добавить новые реплики, механизирова жизнь на сцене. В то же время здесь участвует тело, пластика актёра, и всё это в совокупности с текстом роли артиста похоже на голосоречевой сценический танец.

В качестве еще одного примера, демонстрирующего влияние поисков режиссёров постмодернистского направления на речевую сторону сценических постановок, рассмотрим спектакль «Фома» (Новосибирский музыкальный театр, режиссёр Филипп Разенков), который является био-

графией Юрия Шевчука, основателя рок-группы «ДДТ». Специфика театра подразумевает раскрытие характеров персонажей, темы, конфликта через музыкальное произведение. В данном спектакле к этому добавляется необычное решение оформления сцены – наклонённая под углом жилая многоэтажка. Благодаря этой сценографии артисты имеют возможность вариативного взаимодействия с пространством, что также характерно для постмодернистских тенденций в театральном искусстве. Тенденция бытового монотонного звучания, имитирующего «речь, как в жизни», присутствует и здесь. Ещё и поэтому использованы микрофоны. И песни напеваются, как в жизни, под гитару. Проблема микрофонов в том, что артист привыкает не использовать весь потенциал речевой выразительности: «снимает» голос с дыхания, усиливаются дефекты речи и т. д. Необходимо, возможно, и в речевом обучении добавить работу с микрофоном – научиться им владеть, продолжать звучать на «опоре», применяя все навыки, приобретаемые при освоении дисциплины «Сценическая речь».

Проявлением тенденций постмодернизма, наряду с указанной тенденцией бытового монотонного звучания, можно назвать и приём «все играют всех». Приведем пример его применения в современном театре. Для этого рассмотрим новую постановку в Новосибирском областном театре кукол по пьесе Мартина Макдонаха «Королева красоты из Линейна», где режиссёр-постановщик Эльмира Куриленко использует данный приём постмодернизма. Приём «все играют всех» реализуется благодаря тому, что одну роль исполняют несколько человек, к примеру, три актёра или актрисы. Остановимся подробнее на анализе речевой стороны спектакля. В данном спектакле актёры, играя одну и ту же роль – либо Морин, либо Мэг, – должны одновременно не только проработать перспективу роли, но и передать единую речевую характеристику персонажа. Каждый исполнитель, имея свою индивидуальность (и актёрскую, и речевую) должен при работе над ролью «идти от партнёра». Вместе с партнёром «пройти» по сквозному действию: подхватывая и его настроение, и логику текста роли, и речевую характеристику, и динамику, и темпоритм, построить поведение своего персонажа так, чтобы данный «подхват» помог зрителю выстроить в своём воображении полноценный образ героя. При этом речевая характеристика может как максимально «сливаться» с голосом партнёра, так и значительно разниться с ним (то есть не являться идентичным копированием голоса партнёра), но подразумевать «попадание в маску» куклы. В первом случае добиться поставленной задачи может помочь метод совместного звучания.

При постановке данного спектакля артисты столкнулись ещё с рядом речевых проблем. Спектакль «Королева красоты» был перенесён с камерной площадки на большую сцену, и в связи с этим режиссёр и художник при его создании приняли решение существенно увеличить размеры кукол. Если в предыдущей версии спектакля куклой могли управлять двое, то в новой версии спектакля куклу водят сразу три, и даже четыре человека. Такие габариты кукол значительно усложняют их управление и приводят к мышечным зажимам артистов из-за неудобных физических положений тела в сценическом пространстве. Это не может не отразиться на речи артиста в спектакле, заставляя приспособляться к новым условиям работы с куклой и координировать кукловождение со звучанием, с текстом роли. В постановках театров кукол прошлых лет актёрам также приходилось преодолевать «препятствия» для посылки голоса в виде ширмы. Но влияние постмодернизма актуализировало использование в данном виде театра тенденции применения «живого плана». «Живой план», когда актёр управляет куклой открыто, на глазах у зрителей, а порой – вступая во взаимодействие с ней, всё чаще используется в современных постановках. Актёр должен не только работать с куклой, озвучивая её, но и периодически выходить на первый план, играя персонажа без куклы и продолжая звучать. Это особенность речевой стороны спектакля театра кукол также сказывается на подготовке будущего актёра.

Если говорить о речевой педагогике, то важно отметить, что преподавание в театральных вузах осуществлялось в разных парадигмах, но практически нет работ по принципам обучения в контексте парадигмы постмодернизма. Развитие театров в ценностях перформативной эстетики неизбежно вносит изменения в театральную речевую практику, а следовательно, и речевую педагогику. Это другая парадигма, и она, являясь частью театрального искусства, может составить и часть обучения сценической речи. В образовательной системе при освоении дисциплины «Сценическая речь» используются методики, позволяющие управлять силой голоса, добиваться чёткой дикции, свободного звучания в неудобных для тела положениях; также применяется метод коллективного рассказа, обучающий будущих артистов удерживать перспективу мысли при совместном высказывании. Но сегодня этого становится недостаточно, и здесь на помощь должен прийти речевой тренинг. Именно верно «поставленное» дыхание способно оказать содействие «работе» вышеупомянутыми фразами. Даже бытовую речь на сцене зритель в зале должен слышать и по-

нимать. И на это направлено овладение разделом «Дикция» дисциплины «Сценическая речь».

Таким образом, поиски новых форм сценического существования в постановках эпохи постмодернизма оказывают влияние на речевую сторону спектакля. К тенденциям постмодернистского направления в речевом искусстве спектакля на рубеже XX–XXI веков относятся: «эффект присутствия», деконструкция текста, «поток подсознательного», интермедальность (повествование становится соотносимо с принципами кинематографического мышления), приём «все играют всех», «живой план» актёра-кукольника (исполнение роли персонажа без куклы) и другие. Развитие театров в современной эстетике, несомненно, будет оказывать влияние на речевую практику, а создатели и исполнители сценических постановок будут ставить новые задачи для развития и совершенствования театральной школы, в частности, речевогласовой подготовки актёра.

Список литературы

4. Прокопова Н. Л. Сценическая речь в контексте постмодернизма // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / ред. Г. А. Жерновая. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – 330 с.
5. Матвиенко К. Расползающаяся красота. Новый русский театр: какой он и почему? [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinoart.ru/opinions/new-russian-theater>.
6. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play»: Канон+, 2015. – 375 с.

Раздел 4. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Яковлева Юлия Юрьевна, студент
Басова Евгения Александровна,
кандидат педагогических наук, доцент
Тюменский государственный институт культуры*

РОЛЬ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ И ФЕСТИВАЛЕЙ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

THE ROLE OF MASS HOLIDAYS AND FESTIVALS IN THE URBAN ENVIRONMENT

Аннотация: Массовые праздники издревле выполняли определенный функционал в общественной жизни. В ходе исторического развития этот функционал менялся в зависимости от политики государства. Однако неизменной оставалась функция праздников и фестивалей как главной объединяющей силы общества.

Ключевые слова: городская среда, массовый праздник, фестиваль, театрализованные представления, государство, классификация праздников и фестивалей.

Abstract: Mass holidays from ancient times performed a certain function in public life. In the course of historical development, this functionality has changed depending on the policy of the state. However, the role of holidays and festivals as the main unifying force of society has always remained.

Keywords: urban environment, mass holiday, festival, theatrical performances, state, classification of holidays and festivals.

Настоящая работа посвящена роли массовых праздников и фестивалей в городской среде. Городская среда – это совокупность конкретных основополагающих условий, созданных человеком и природой в границах населенного пункта, которые оказывают влияние на уровень и качество жизнедеятельности человека. Данное понятие было разработано Общероссийской общественной организацией «Российский союз инженеров», Министерством регионального развития РФ и Федеральным агентством

по строительству и жилищно-коммунальному хозяйству РФ. Городская среда формирует отношение человека к городу и системе управления. Одним из аспектов городской среды являются массовые праздники и фестивали. Рассмотрим их роль в структуре городской среды на примере г. Тюмени.

Однако прежде следует более детально рассмотреть понятия «массовый праздник» и «фестиваль». Д. М. Генкин писал: «Праздник – это несколько одновременно происходящих мероприятий, объединенных общей темой и идеей, включающих в себя активное участие зрителей» [2]. Из определения автора мы видим, что у зрителей есть выбор между несколькими локациями, которые они могут посетить, согласно своим предпочтениям, следовательно, перед режиссером праздников стоит задача обеспечить наличие разных форм на этих площадках. К таковым формам относятся концерты, театрализованные представления, тематические мероприятия и другие. Массовый праздник имеет глубокие социально-психологические корни, которые и влияют на восприятие людей.

История массовых мероприятий и праздников начинается со времен Античности. Каждая эпоха имела свои особенности и значения праздничной культуры.

Античные цивилизации были первыми, кто использовал праздник в качестве регулировщика на политической арене. И в Риме, и в Греции на время празднований прекращались войны, что позволяло в это время нормализовать обстановку в стране и восстановить силы.

Истоки праздничной культуры России неоднозначны, поскольку достаточно длительный период времени на Руси отсутствовала письменность. Однако известно, что система празднования строилась в соответствии с языческими представлениями и земледельческим циклом. Государство на Руси формировалось длительный период времени (только в конце XV века, в эпоху правления Ивана III, северо-восточные славяне объединились), поэтому к моменту его окончательного образования культурный уровень Руси был значительно ниже других сформировавшихся государств, в том числе это касалось и праздничной системы. Длительное нахождение в зависимости от татаро-монгольского ига, постоянная опасность у внешних границ отрицательно сказались на формировании праздничного календаря Руси, что выразилось в отсутствии единого государственного праздничного календаря. На данном этапе рано говорить о взаимном влиянии праздника и государства в целом. Первые попытки использовать праздник как самостоятельный политический инструмент,

мы считаем, были применены в Петровские времена. Влияние европейской культуры значительно сказалось на деятельности всех сфер общества, однако именно праздничная стала фундаментом для проведения важных для страны реформ. Ежегодные светские праздники того периода можно разделить на военные, или викторианские (связанные с победами русской армии), и царские (вокруг правящей династии). Культуролог Д. С. Лихачев Петровские времена описывает следующим образом: «В русском обществе произошла смена всей знаковой системы...» [5]. Петр I видел в праздничной ситуации возможность для пропаганды идеи государственности, поэтому во времена его правления праздники проводились довольно часто. Центральное место в праздничном календаре стали занимать викторианские праздники в честь победы русской армии и флота, которые создавали обстановку для «трогательного единения народа» с императором. Подобные мероприятия были нацелены на укрепление в массах идеи государственности, а также поддержание авторитета представителей власти. Празднества этой эпохи служили также способом навязывания манер поведения, этикета, танцев, например, на ассамблеях новое поведение было обязательным. Так, во время танцев Петр I и Екатерина I вставали в пару и показывали сложные связки движений для всех присутствующих, что привело к формированию новой, соотнесенной с европейской, моделью поведения человека в обществе. Позже на замену ассамблеям придет новая праздничная форма – балы. Таким образом, в эпоху Петра I праздник выполнял функцию пропаганды преобразований во всех сферах общества.

Так же, как и предшественники, Екатерина II уделяла большое внимание торжествам и увеселениям. Напомним, что императрица пришла к власти в результате дворцового переворота, что повлияло на направления ее преобразований, в том числе и в праздничной культуре. Она вернула народу исконные, самые важные календарные – религиозные праздники, провозгласив их официальными. Праздники были призваны восхвалять добродетель и обличать пороки, а также прославлять наступивший «золотой век» России. Она подключила к праздникам все сословия, придала празднованию театрально-интеллектуальный характер, были популярны балы-маскарады, на которых маски были необязательны, но наличие костюма оставалось главным условием. Екатерина II расширила географию празднования, она делала попытки интегрировать зрелищные праздничные формы в провинциальную культуру, но, главным образом, через праздник она общалась с подданными, совершая путешествия, среди ко-

торых – по Волге, в Крым, в Белоруссию и др. [4]. Анализируя все преобразования, мы склоняемся к тому, что праздник был главным образом легитимацией власти, которая стала необходима императрице после прихода к власти.

Время правления Романовых также имеет ряд особенностей в праздничном календаре. С особым размахом отмечались Новый год, дни патронов царя и царицы, Рождество Христово, Богоявление, Благовещение, Пасха, Вознесение, Троица, Вход Господень в Иерусалим, Успенские Богородицы и дни Спаса Нерукотворного и Ризы Господней. Для определённого ряда праздника существовала регламентации одежды для чинов. Так, например, в бархатные одежды чинам следовало облачаться в Богородичные праздники. Также частью ритуализации общественной жизни было оповещение граждан о важнейших событиях в царской семье: рождение, свадьбы, официальное объявление наследника престола, кончина. Праздники носили светский характер, в основном служили для утверждения авторитета царской семьи в народе [4].

Значительные изменения праздничная культура России претерпевает во времена революции. Следует заметить, что эти изменения связаны с народной волей. Если раньше праздник испытывал метаморфозы из-за изменений событий в жизни государства, то на данном этапе праздник стал одной из причин революции. Понятие «праздничной» революции в первую очередь связано с В. И. Лениным, который подчеркивал важность масс в этом коренном перевороте. Праздник становится олицетворением «свободы для...». Насыщенные эмоциональные переживания и волнения создавали почву для внедрения агитации и пропаганды в массы.

Благодаря исследованиям праздничной культуры можно обнаружить отличительные черты исторической эпохи, выявить особенности проведения массовых зрелищ. На современном этапе праздничный календарь имеет двойственный характер. Официальный календарь содержит и религиозные, и государственные праздники, однако наряду с ним существует и неофициальный, который включает профессиональные и нетрадиционные праздники.

Главной целью городских массовых праздников является консолидация гражданского населения в ходе праздничного действия. Некоторые научные концепции происхождения праздника отражают главные цели таких мероприятий. Социальная концепция Андриана Пиатровского также подчеркивает возможность перевернутости общественных отношений

в рамках праздника (бедняки «становятся» на место богатых, молодежь – на место стариков, женщины – на место мужчин) (см. [3]).

Городская праздничная среда формируется не только посредством массовых праздников, но и благодаря многочисленным фестивалям разных уровней и направлений. Основной особенностью фестивалей как формы является обмен опытом, получение участниками новых знаний. Зарождение фестивалей можно также найти в праздниках античного периода исторического развития. Например, празднование Великих Дионисий начиналось с выступлений поэтов и хоров, которые были вне конкурсной программы. В XIX веке в России фестивальная форма воплощалась в виде салонов, гости которых зачитывали стихи, играли на фортепиано, вели дискуссии на различные темы. XX век расширяет границы фестивалей, становятся популярны международные, или Всемирные, фестивали [4]. Данному периоду присуще также разделение фестивалей по жанрам и другим критериям. Подобно праздникам, у фестивалей есть своя классификация по ряду признаков: по организационным признакам, статусному признаку, а также жанровому разнообразию. В рамках городской среды фестивали также выполняют объединяющую функцию, при этом позволяя прервать повседневность течения времени и привлечь внимание к тематике фестиваля [7]. Как правило, современные фестивали являются способом демонстрации достижений искусства в области музыки, театра, эстрады и цирка. Фестивали привлекают внимание городской аудитории за счет возможности смены повседневности на творческую и энергичную атмосферу, которая и влияет на аудиторию в ходе проведения. Таким образом, фестиваль становится способом обогащения горожан искусством содействует повышению культурного уровня населения. Более того, городские фестивали создают образ города, становятся способом привлечения гостей-участников из других городов, что позитивно влияет и на туристическую составляющую городской среды.

Таким образом, массовые праздники и фестивали – это сердце городской среды, которая не только задает направления для развития города, но и становится основным инструментом влияния на горожан. Основными функциями праздников являются консолидация участников, а также повышение культурного уровня на ступень выше. Уровень праздничной культуры также сказывается на остальных сферах городской среды, поэтому важно поддерживать и повышать степень подготовки и проведения городских мероприятий.

Список литературы

1. Аниконова Т. Г. Праздничный календарь в формировании ценностных установок общества // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – № 2. – С. 20–30.
2. Генкин Д. М., Кокшарова Л. В. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – 68 с.
3. Жигульский К. Праздник и культура: праздники старые и новые. – М., 1985. – 336 с.
4. Лазарева Л. Н. История и теория праздников: учеб. пособие. – 3-е изд. – Челябинск, 2010. – 251 с.
5. Лихачев Д. С. Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций, XVIII–XIX вв.: мат-лы Междунар. конф. ЮНЕСКО. – М.: Академия наук СССР, 1978. – С. 170–174.
6. Рольф М. Советские праздники. – М.: Российская политическая энциклопедия: Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. – 439 с.
7. Фестиваль. Особенности его организации и проведения: метод. пособие, 2017. – 117 с.

*Купрякова Ирина Ивановна, студент
Бухреева Елизавета Александровна,
педагог дополнительного образования МБНОУ «ГКЛ»
Кемеровский государственный институт культуры*

ЗАМЫСЕЛ СЦЕНАРИЯ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ: СУЩНОСТЬ ЯВЛЕНИЯ

THE IDEA OF THE SCENARIO OF THEATRICAL PERFORMANCES AND HOLIDAYS: THE ESSENCE OF THE PHENOMENON

Аннотация: Психологическое состояние автора напрямую связано с его творческими работами. Мысли и переживания сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников ложатся в основу его творческого замысла. Именно поэтому важно развивать наблюдательность не только во внешнем мире, но и во внутреннем, осознавать,

какие чувства вызывает у автора то или иное событие. Данная статья посвящается исследованию взаимосвязи внутреннего состояния сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников и его работы над замыслом.

Ключевые слова: замысел театрализованных представлений и праздников, бессознательное, осознание, чувства.

Abstract: The psychological state of the author is directly related to his creative works. The thoughts and experiences of the screenwriter-director of theatrical performances and holidays form the basis of his creative idea. That is why it is important to develop observation not only in the external world, but also in the internal, to realize what feelings an event causes in the author. The scientific article is devoted to the study of the relationship between the inner state of the screenwriter-director of theatrical performances and holidays and his work on the idea.

Keywords: the idea of theatrical performances and holidays, unconscious, awareness, feelings.

Любой праздник, любое театрализованное представление или отдельно взятый номер начинаются с замысла, идейно-образного, художественного предвидения будущей работы, возникающего в голове режиссера.

Сценарно-режиссёрский замысел театрализованного представления и праздника не может возникнуть вне определения его содержания, основными составляющими которого являются тема и идея предстоящего праздничного действия [1, с. 132].

Определения этих понятий мы берем в учебном пособии С. И Гавдис: «Тема (греч. “тема” – то, что положено в основу) – это круг жизненных явлений действительности, отобранных и освещенных сценаристом-режиссером в художественно организованном праздничном событии. Тема всегда объективна, она “кусочек живой действительности”, так как отражает в себе круг жизненных проблем, рассматриваемых автором, и вбирает в себя те противоречия, которые развиваются в произведении. Формулировать тему нужно не вообще, а конкретно о каком-то явлении, событии, объекте» [1, с. 135].

«Проблема (греч. “проблема” – задача, задание) – противоречие, которое в данный момент, при данных обстоятельствах неразрешимо». Поднимаемая проблема должна быть осмыслена автором и раскрыта им в сценарии доступным для данной аудитории языком [1, с. 137].

«Идея – это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий». В переводе с греческого «идея» – понятие, представление. Идея представляет собой некое нравственное суждение автора о предмете изображения, которое должен понять зритель в ходе восприятия театрализованного действия [1, с. 140].

Определить тему и идею в театрализованном представлении, так называемый «смысловой каркас» – это крайне важный этап в работе сценариста-режиссера, но зачастую и самый сложный. Это связано с тем, что это всегда индивидуальный подход. Это нельзя у кого-нибудь подглядеть, списать, вычитать. Конечно, все, что необходимо нам для творческого анализа, мы берем из жизни, той, которая окружает нас каждый день.

Но для того, чтобы в мире, наполненном миллионами бит информации, найти «свое», то, что интересует именно тебя, то, что не оставляет равнодушным, то, о чем захочется порассуждать со зрителем, нужно уметь формировать свое личное мнение, слышать себя, уметь осознавать и формулировать свои мысли и чувства, вызванные той или иной ситуацией.

Любое художественное произведение имеет ценность только в том случае, если оно искренне, индивидуально прочувствовано. Невозможно сказать «вообще» о любви, невозможно сказать «вообще» о войне, нужно рассказать свою историю.

Замысел – одно из самых загадочных явлений в творческой деятельности сценариста-режиссера. Он появляется внезапно и, казалось бы, из ниоткуда.

К. Г. Паустовский в рассказе «Золотая роза» сравнивает рождение замысла с ударом молнии: «Замысел – это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи и в них из густого электрического настоя рождается первая искра – молния» [2, с. 24].

Первая искра – это может быть что угодно: пространственное решение всего праздника, музыкальное и световое решение, общий темпоритм, трюк, отдельная решающая мизансцена. Это первая зацепка, которая позволяет раскрутить свою задумку и создать индивидуальное, ни на чье не похожее художественное произведение.

Пример: мы начали работать с иностранными студентами при подготовке концерта «Студенческой весны». Нам предложили идею: приезд студента-первокурсника и адаптация его к условиям новой страны через

творчество. Перед глазами почти сразу же предстала нелепая и необычная картинка, как чернокожие арабы весело играют в снежки под песню Эдуарда Хиля «Зима». Так появился сюжет кульминационного номера нашей концертной программы «Операция “Хэй”».

Вот только такое озарение не всегда приходит сразу, иногда оно рождается мучительно долго, а бывает не приходит совсем. Нет никаких мыслей о том, какой здесь нужно использовать прием, как оформить сценическое пространство, нет импульса, способного зародить «искру», ничего не вдохновляет. Все идеи кажутся неудачными, неинтересными, надуманными.

В такие моменты кажется, что наш творческий ресурс иссяк и нам больше не о чем говорить. Поэтому мы считаем важным обратиться именно к психологическому аспекту нашего исследования, что поможет нам рассмотреть понятие замысла в полной степени.

Психологию творчества начали изучать в конце XIX века. Основоположниками этого направления являлись Фрэнсис Гальтон и Джой Пол Гилфорд. Это были первые попытки определения творческих способностей. От их исследований отталкивались многие ученые.

Однако наиболее интересную гипотезу в начале XX века выдвинул основатель психоанализа Зигмунд Фрейд, на концепции которого мы и будем основываться в своей научно-исследовательской работе. Он первый описал с психологической точки зрения причину творческого порыва, объяснил, откуда к нам приходят идеи для творчества, откуда к нам приходит замысел. «Понимание бессознательной душевной деятельности впервые дало возможность получить представление о сущности и творческой деятельности “поэта”» [3, с. 15]. Следовательно, поняв «природу» творчества, мы поймем, что нам нужно делать для того, чтобы наш творческий ресурс не иссяк.

Все события, происходящие вокруг нас, и наше отношение к ним откладываются в бессознательном. Вся информация в бессознательном влияет на сознание, особенно в процессе творчества сценариста-режиссера.

Представим себе такой пример: мы в лесу собираем ягоду. Чем занято в этот момент наше сознание: «Вон та полянка солнечная, там должно быть много ягоды. Через два часа нужно вернуться домой, чтобы не было темно. На следующей неделе нужно будет сходить сюда еще». Чем занято наше бессознательное: «Мне здесь так хорошо, наконец-то я себя чувствую спокойно. Здесь безопасно, можно расслабить тело и дышать

полной грудью. Когда-то мои предки также собирали здесь ягоду. Я чувствую связь со своим родом, чувствую, как будто у меня есть поддержка, тыл, и смогу справиться со всеми сложными жизненными ситуациями».

Эти выводы мы не осознаем, но на них реагирует наше тело, наши инстинкты. И когда мы начинаем что-то придумывать, когда создаем мысленный запрос, например, – замысел для празднования Ивана-Купала, те воспоминания о лесной прогулке, об ощущениях, о наших мыслях преобразуются в нашем бессознательном в определенный образ, который впоследствии может стать художественным образом.

Однако бессознательное человека часто сильно блокируется его «Сверх-Я», той частью мозга, которая отвечает за выживание в обществе, делает нас цивилизованными: совесть, идеалы, социальные нормы. «Сверх-Я» подавляет все наши личные, индивидуальные желания, мысли. Блокируется творческое мышление, появляются страхи: не успеть что-то сделать, сделать неправильно, не оправдать чьих-то ожиданий, потратить огромное количество ресурса и не получить одобрение.

Чувствуя страх, мы стараемся избежать его причину, то есть творчество. Подсознательно находим множество причин, чтобы оттянуть момент, когда мы сядем перед белым листом. Выходят дедлайны, мы судорожно пытаемся что-то быстро придумать, написать, то, что, по нашему мнению, будет одобрено, принято. Мы уже не прислушиваемся к себе, а просто идем по проверенным, кем-то придуманным схемам, тем самым загоняя себя в рамки, что неорганично для понятия творчества.

Важно понимать, всё, что нам нужно для вдохновения, – это четко осознать, чем заняты наши мысли, какое событие из множества происходящих рядом действительно нам отзывается, необходимо «разговаривать» со своим бессознательным, ведь именно там находятся наши творческие идеи. Но это умение нужно в себе развить.

Так, рассмотрим книгу Джулии Кэмерон «Путь художника», в которой описываются упражнения, которые, по нашему мнению, могут помочь начинающему сценаристу-режиссеру театрализованных представлений и праздников научиться распознавать свои мысли и представлять их в художественном воплощении.

Мотивация выбора данной книги обусловлена следующими причинами:

1. Джулия Кэмерон знаменита как выдающийся консультант по раскрытию творческих способностей человека, через ее метод прошло более 1 млн людей абсолютно разных профессий.

2. Джулия Кэмерон призывает прислушиваться к своим ощущениям. И эта позиция схожа с методами психоанализа, который раскрывает нам сущность появления замысла из бессознательного.

3. Автор данной статьи прошла курс упражнений Джулии Кэмерон в 11-м классе и некоторые из них использует до сих пор. Данные упражнения действительно помогают в творческой работе над замыслом.

Перейдем к сути базовых упражнений метода Джулии Кэмерон:

Упражнение 1. «Утренние страницы». Суть упражнения состоит в том, чтобы утром, сразу же после пробуждения написать 3 страницы бессмысленного текста, от руки. Автор упрощенно называет это упражнение «канализацией для мозгов» [5, с. 10]. Это может быть и связный текст с красивыми описаниями, но чаще всего это отдельные отрывки мыслей о своих переживаниях, проблемах, чувствах, «чепуха, состоящая из злости и уныния». Выписывать нужно абсолютно всё, даже те мысли, которые мы не хотим в себе признавать, которых мы боимся.

«Утренние страницы» позволяют нам услышать себя, свое бессознательное. Их не нужно перечитывать, обдумывать, не нужно их сразу же переносить на сцену. Это всего лишь упражнение, которое может помочь в поиске темы для новой творческой работы и формирования своего отношения к данной теме.

Упражнение 2. «Творческие свидания». Это упражнение является практически прямым продолжением «утренних страниц». Очень важно осознать свои мысли, скрытые мечты и желания, но нельзя забывать, что искусство – это система образов, это не прямое отражение действительности. Чтобы создавать произведения искусства, необходимо сначала научиться их воспринимать.

Творческое свидание – это поход в театр, на выставку, в кино или на прогулку. Важно в этот момент остаться наедине с собой и чувственно воспринимать происходящее.

Работая над «утренними страницами», мы учимся слышать свои мысли и желания, а посещение «творческих свиданий» позволяет увидеть их в окружающем мире, найти тот самый импульс, который даст «электрический разряд», вдохновит нас на создание художественного произведения.

Говоря о роли данных упражнений в формировании замысла сценариста, необходимо сказать о непосредственном практическом значении. Приведу в пример свой личный опыт. Так, совсем недавно я уехала в Красноярск на практику, перед этим получив задание на следующий се-

мастер: найти интересующую тему среди окружающих меня фактов и документов. Я начала писать «утренние страницы» и примерно через неделю осознала, что пишу о своей слабости, о том, что зачастую не могу сделать то, что мне хочется, поскольку мне мешают очень многие факторы.

Следующий этап – я посмотрела новый спектакль инклюзивной театральной студии и вдруг поняла, что все мои ограничивающие факторы не могут меня ограничить. Ведь эти актеры играют и сидя в инвалидном кресле, и с нарушениями речи. Они находят выходы и делают прекрасные спектакли. Если получилось у них, получится и у меня. Так, «утренние страницы» помогли мне обратить внимание на свои чувства, а «творческое свидание» позволило увидеть, как может решиться проблема, которую я сама себе озвучила, записав утром на бумагу. Именно так и появилась тема для моей будущей работы.

Таким образом, проанализировав научную литературу, рассмотрев методику развития творческих способностей в процессе создания и реализации замысла сценариста-режиссера театрализованных представлений и праздников, мы можем сделать следующие выводы:

1. Замысел является основой сценария театрализованных представлений и праздников.

2. Главенствующая роль в создании сценарно-режиссёрского замысла любого художественного произведения отводится авторской мысли в отношении изображаемой действительности. А наши авторские мысли находятся в бессознательном, которое нам необходимо научиться слушать.

3. Упражнения, описанные в книге Джулии Кэмерон «Путь художника», могут помочь студентам, обучающимся по направлению режиссуры театрализованных представлений и праздников, научиться распознавать свои мысли, чувства, желания, видеть их подтверждение в окружающем мире. И, следовательно, могут помочь в создании сценарно-режиссёрского замысла.

Сценарист всегда находится в прямом взаимодействии с миром, который является материалом для его творчества, следовательно, ему всегда есть, что сказать. Нужно только уметь слышать себя. И этому можно научиться с помощью систематических творческих упражнений.

Список литературы

1. Гавдис С. И. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие. – Орел, 2005. – 248 с.

2. Паустовский К. Г. Золотая роза. – М.: Эксмо, 1955 – 41 с.
3. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – М., 1991. – 343 с.
4. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 351–392.
5. Кэмерон Д. Путь художника. – [Б. м.]: Livebook, 2017. – 384 с.

*Аношко Наталья Валерьевна, студент
Павлов Андрей Юрьевич, доцент
Омский государственный университет
имени Ф. М. Достоевского*

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ «ФАКТОВ ИСКУССТВА» НА СОВРЕМЕННУЮ ЗРИТЕЛЬСКУЮ АУДИТОРИЮ

TO THE QUESTION OF THE INFLUENCE OF “FACTS OF ART” ON THE MODERN AUDIENCE

Аннотация: В работе делается попытка сопоставления теоретического и практического опыта выявления и использования наиболее эффективных «фактов искусства» и средств выразительности, в том числе мультимедиа технологий, при работе с современной зрительской аудиторией в сфере режиссуры театрализованных представлений и праздников.

Ключевые слова: «факты искусства», режиссёр, мультимедиа, мультимедийные технологии.

Abstract: The work attempts to compare the theoretical and practical experience of identifying and using the most effective “facts of art” and means of expressiveness, including multimedia technologies, when working with the modern audience in the field of directing theatrical performances and holidays.

Keywords: “art facts”, director, multimedia, multimedia technology.

Успех любого масштабного шоу, будь то театрализованное представление, концерт или шоу-программа, непременно зависит от зрителя, его отклика на психофизическое и словесное действие, на вариативность трансляции «единиц сценической информации» и других компонентов сценического и внерампового зрелищного действия, среди которых присутствуют и «факты искусства» – один из ключевых компонентов, влияющих на зрелищность и неординарность постановки. С их помощью

создается атмосфера, передается тема, идея, особенности замысла. Благодаря «фактам искусства» (номеру, изобразительному и световому решению, звуку и т. д.) массовое представление способно эффективно воздействовать на зрителя.

Но проходит время, меняются технологии, появляются новые технические, звуковые и световые устройства, способные заменить традиционные «факты искусства». Меняется и сам человек, использующий в своей повседневной жизни средства научно-технического прогресса (смартфоны, сканеры, проекторы, электронные книги и т. д.), что говорит об особенности его ориентации на спецэффекты, высокое качество изображения, трансляции «другой реальности», что приводит к определенным изменениям «фактов искусства», к использованию других средств выразительности в режиссуре театрализованных представлений и праздников, способных наиболее эффективно воздействовать на современного зрителя.

Поскольку обращение к «фактам искусства» является исходным моментом в нашем исследовании, необходимо уточнить, что изучением данной проблематики занимались такие теоретики и практики зрелищного искусства, как И. Г. Шароев, И. М. Туманов, А. И. Чечетин, А. Д. Силин и другие.

Понятие «факт» происходит от лат. слова *factum* – сделанное, свершившееся. Распространённым является мнение о том, что факт – это «синоним события, результат, истина – нечто реальное в противовес вымыслу, нечто конкретное в отличие от общего» [4]. То есть факт – «это событие, которое уже произошло, или выражение, которое обычно считается истинным независимо от того, согласны ли все с его истинностью» [4].

В своей творческой деятельности на факты неоднократно опирались известные писатели, режиссёры и драматурги. К примеру, В. В. Маяковский при написании пьесы «Клоп» опирался исключительно на факты. Режиссёр С. Эйзенштейн в своей всемирно признанной киноэпопее «Броненосец «Потёмкин»» прорабатывал сюжетную линию, опираясь на факты: восстание на броненосце, смерть одного из главных героев, матроса Вакуленчука, его похороны, расстрел мирных жителей на знаменитой одесской лестнице.

Обращение к мнению Ф. М. Достоевского («Действительно, проследите, иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, факт дей-

ствительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника» [2]), позволяет утверждать о содержании в понятии «факт» глубины и основательности. Именно такие признаки, с нашей точки зрения, содержит в себе ещё один термин – «искусство», которое есть «способ понимания и отображения действительности путем создания особого продукта – произведений, способных вызвать эмоциональный отклик у людей» [8].

Искусство как способ творчества, основанный не только на изобразительно-выразительных средствах, но и на чувственной основе, делится на: пространственное (то, что является зрительным: скульптура, фотография, живопись и т. д.), временное (то, что является аудитивным: литература, музыка) и синтетическое (то, что является одновременно и зрительным, и аудитивным: театр, хореография, кино), реализуется при помощи образов, символов, знаков, художественного языка и способствует гармонизации человека и общества – это не сиюминутное развлечение, а понятие с глубоким смыслом.

Объединив все вышеперечисленные определения, мы можем предположить об отнесении «фактов искусства» к определенной категории выразительных средств и произведений, в том числе и фрагментарных, обладающих как глубиной и основательностью, так и возможностью апеллирования к чувственной основе человека, используемых режиссером в качестве средств художественной выразительности посредством музыки, пластики, поэтической и прозаической диалогичности, «движущегося изображения», лежащих в плоскости как профессионального, так и любительского художественного творчества.

Целеполагающая установка «фактов искусства» – их присутствие «здесь и сейчас» (что становится фактом действительности), воздействие на зрителя (включая эффект «поражение воображения») и вызов ответной реакции в различных формах проявления.

Традиционные «факты искусства» и средства выразительности известны давно. К примеру, диалогическое решение помогает создать атмосферу прямого общения персонифицированного ведущего и зрителя, передачи чувства, переживания и эмоции. Зрелищнее и эмоциональнее слово будет тогда, когда оно несёт в себе смысловую и идейную нагрузку.

Не менее важна музыка в театрализованном представлении и празднике: целесообразное её использование влияет на органичность, атмосферу и целостность всего представления. Свет на сцене является одним из самых ярких выразительных средств, помогающих создать определённую энергетику сценического действия и пространства, осветить декорации, придать им объём и фактуру, выделить главных действующих лиц. Профессионально подобранный свет может служить символической деталью, придающей эмоциональный и смысловой окрас всему театрализованному представлению.

Однако возникает вопрос: а получится ли у режиссёра добиться эмоционально-содержательной результативности театрализованного представления или праздника, если будут использованы исключительно традиционные «факты искусства» при взаимодействии с современным зрителем, жизнь которого буквально заполнена инновационными технологиями?

В современной режиссуре среди традиционных «фактов искусства», используемых не одним поколением организаторов и постановщиков, следует выделить относительно недавно появившиеся средства художественной выразительности. Например, экран служит не только средством прямой визуализации (с его помощью можно перенестись в определённый промежуток времени, в прошлое или даже будущее), но и способом замены дорогостоящих декораций, частичного отказа от диалогов, когда для актуализации содержания и формы постановки чрезвычайно перспективными становятся мультимедиа, мультимедийные технологии. В первую очередь стоит сказать о том, что данное понятие возникло не так давно. В переводе с английского языка «multi» – много и «media» – средства.

Профессор кафедры теории и методики обучения физике МПГУ, доктор педагогических наук А. В. Смирнов утверждает, что «мультимедиа – это система современных аппаратных и программных средств, позволяющих работать в интерактивном режиме с текстом, графикой, звуком и изображением в едином комплексе» [6].

На наш взгляд, наиболее точным является техническое обоснование понятия «мультимедиа»: это «совокупность компьютерных технологий, одновременно использующих несколько информационных сред: графику, текст, видео, фотографию, анимацию, звуковые эффекты, высококачественное звуковое сопровождение. Технологию мультимедиа составляют

специальные аппаратные и программные средства» [1], что способствует созданию внешней сценической атмосферы в современных шоу-программах, концертах и театрализованных представлениях при помощи мультимедийных средств.

В рамках данного исследования мы провели опрос среди студентов 1–4-го курсов факультета культуры и искусств и преподавателей кафедры режиссуры и хореографии ОмГУ им Ф. М. Достоевского. Анализ результатов опроса показал, что более 70 % опрошенных готовы посетить зрелищную постановку, акцент в которой сделан на невербальных средствах, современном художественно-техническом решении и контенте, включая использование мультимедийных технологий.

Изучив современные зрелищные технологии, мы составили перечень мультимедийно ориентированных выразительных средств, наиболее часто используемых в театрализованных представлениях и праздниках: 1) видеопроекция, порой заменяющая сценические декорации; 2) дистанционное управление светом, помогающее созданию атмосферы всего представления; 3) проекционные экраны, позволяющие воспроизводить в закрытом пространстве визуальную иллюзию дыма, воды и т. д.; 4) 3D-эффекты и видеоконтент, погружающие зрителя в «нереальность происходящего» и открывающие режиссёру новые возможности в решении сценического пространства при передаче атмосферы постановки. Данные выразительные средства воздействуют на зрителя с учетом того, что на сцене работают не только эффекты и шумы, но и актёры, разножанровые исполнители, а потому важно стремиться к органичному и равноправному использованию всех средств выразительности.

Исходя из изученного материала, нами было выдвинуто предположение, что мультимедийные технологии являются наиболее эффективными средствами выразительности при работе с современным зрителем.

Для обоснования данного предположения обратимся к медиагиду Церемонии открытия II Европейских игр в Минске, проходивших в 2019 году. Режиссёр церемонии Алексей Сеченов сумел воедино связать не только выступление артистов, танцоров и органичное развитие действия, но и мультимедийную основу, работавшую на протяжении всего представления, главной особенностью которого стало внедрение технологий дополненной реальности. Специально к Церемонии организаторы выпустили приложение Opening Ceremony AR Experience, с помощью которого

зрители увидели проекционные элементы и символы шоу. Ниже, в таблице 1, представлены элементы дополненной реальности, которые увидели зрители.

Таблица 1

Элементы дополненной реальности

Хронометраж, действие	Наименование элемента дополненной реальности, характеристика
1. Пролог: КУПАЛЬЕ – 05:08 сек.	Над стадионом появляются заросли папоротника и рой светлячков
2. Пролог: КУПАЛЬЕ – 07:51 сек.	В дополненной реальности рой светлячков складывается в функциональный логотип II Европейских игр
3. Эпизод: ЛЕГЕНДЫ И ПРЕДАНИЯ – 05:29 сек.	В дополненной реальности на стадион прилетает легендарный дракон Цмок
4. Эпизод: ПОЛЁТ – 02:20 сек.	Прямо с экранов вылетают объёмные полотна с оригинальными орнаментами художника Леона Бакста. Кажется, что ткани оживают и летят по стадиону
5. Эпизод: БЕЛОВЕЖСКАЯ ПУЩА – 01:15 сек.	В дополненной реальности над стадионом пробегает стадо призрачных зубров
6. Эпизод: БЕЛОВЕЖСКАЯ ПУЩА – 01:46 сек.	С помощью технологии дополненной реальности на стадионе появляется Зубр – хранитель белорусского леса
7. Финал шоу «Когда цветёт папоротник» – 2:24:18 сек.	Из проекционных экранов «вылетают» голуби и кружатся над стадионом

Помимо технологии дополненной реальности и проекционных экранов – ролапов, на шоу работали 1000 световых голов по 50–60 кг каждая и 6 тонн звукового оборудования. Режиссёр уместно совмещал визуальный, аудио- и текстовый материал, графику, статичное изображение, звук, свет, анимацию, элементы дополненной реальности и т. д.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что Церемония открытия II Европейских игр построена на синтезе проекционных экранов, звука, света и технологий дополненной реальности – то есть мультимедийных средств, благодаря использованию которых режиссёру удалось: во-первых, заменить дорогостоящие декорации (моделировались

при помощи эффекта дополненной реальности); во-вторых, создать единую красочную, наполненную эффектами и «нереальностью» атмосферу; в-третьих, не «обрывать» сценическое действие, а создавать целостную картинку.

Подводя итоги данного исследования, можно сделать вывод: мультимедиа технологии являются одним из наиболее эффективных и актуальных средств выразительности, включающих в себя практически все «факты искусства» – свет, текст, видео, звуковые эффекты, музыку и т. д. И если режиссёр будет органично использовать мультимедийные средства, – это только поспособствует усилению эмоционального воздействия на зрителя. «Зрительская фантазия безгранична, а фантазия и воображение режиссёра должны быть больше, чтобы создавать невероятные постановочные решения с использованием всевозможных технических приёмов, которые будут ему доступны и понятны» [7].

Список литературы

1. Аудиовидеотехнические средства [Электронный ресурс]. – URL: <https://lektsii.org/3-4669.html>.
2. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина [Электронный ресурс]. – URL: <https://t-kasatkina.livejournal.com/74770.html>.
3. Камалова Н. К. Методика использования выразительных средств в театрализованном празднике [Электронный ресурс] // Молодой учёный. – 2016. – № 9 (113). – С. 1233–1235. – URL: <https://moluch.ru/archive/113/29268>.
4. Понятие «факт» в науке. Многозначность семантики научного факта [Электронный ресурс]. – URL: https://studopedia.ru/20_14105_ponyatie-fakt-v-nauke-mnogoznachnost-semantiki-nauchnogo-fakta.html.
5. Скворцова Ю. С. Роль мультимедиа технологий в развитии современной праздничной культуры. – СПб.: Скифия-принт, 2021. – С. 61–65.
6. Смирнов А. В. Что такое мультимедиа // Наука и школа. – 2006. – № 4. – С. 54–56.
7. Сумин Ю. М. Мультимедийные средства в режиссуре театрализованных представлений и праздников // Проблемы современного искусства режиссуры театрализованных представлений и праздников: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Орёл: Орлов. гос. ин-т культуры, 2017. – С. 98–102.
8. Сущность искусства. Происхождение искусства [Электронный ресурс]. – URL: <https://meritage34.ru/russkij-yazyk/tema-iskusstvo.html>.

Раздел 5. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА

*Лемегов Марк Александрович, студент
Ахметгалеева Зульфия Мансуровна,
кандидат психологических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

НАПРАВЛЕННОСТЬ МОТИВАЦИИ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

DIRECTION OF SCIENTIFIC ACTIVITY MOTIVATION OF STUDENTS OF THE UNIVERSITY OF CULTURE

Аннотация: В данной статье изучена направленность мотивации научно-исследовательской деятельности студентов, выделены внешние и внутренние мотивы научно-исследовательской деятельности студентов. Эмпирически обнаружено, что данные мотивы примерно равноценны по своей силе.

Ключевые слова: мотивация, мотив, студент, научно-исследовательская деятельность.

Annotation: Students' motivation to research is studied, the external and internal motives of students' research activities are highlighted. Empirically, it has been found that these motives are approximately equivalent in their strength.

Keywords: motivation, motive, student, research activity.

Научно-исследовательская деятельность студентов является одним из неотъемлемых условий подготовки высококвалифицированных кадров в высших учебных заведениях, в том числе и в вузах, осуществляющих подготовку специалистов в сфере культуры.

Студенты представляют результаты своей научно-исследовательской деятельности на конференциях, форумах, олимпиадах, нередко выходя на региональный, всероссийский и даже международный уровень.

За каждым научным исследованием, проведенным студентом, всегда стоит мотивация, у каждого студента – своя. Одними движет желание приобрести новые знания, другие рассчитывают на возможные финансовые вознаграждения. Наше исследование проведено с целью изучить направленность мотивации научно-исследовательской деятельности студентов творческого вуза. Объект исследования: мотивация научно-исследовательской деятельности студентов.

Предмет исследования: направленность мотивации научно-исследовательской деятельности студентов творческого вуза.

Гипотеза: главным мотивом научно-исследовательской деятельности студентов творческого вуза является финансовая выгода.

Цель, предмет и гипотеза исследования определили его задачи: дать определение понятию «мотивация» и определить ее виды; рассмотреть основные характеристики научно-исследовательской работы студентов (НИРС); определить особенности мотивации НИРС; провести эмпирическое исследование направленности мотивации студентов творческого вуза к научно-исследовательской деятельности.

Исследование проводилось на базе Кемеровского государственного института культуры (КемГИК), в нем приняли участие 36 обучающихся разных факультетов (ФРАИ, ФСКТ, ФВИ, ФХ, ФИБМТ, ФМИ, СГФ) от первого курса до четвертого. Из них 10 респондентов – юноши и 26 – девушки.

В данном исследовании мы понимаем понятие «мотивация» как совокупность процессов, отвечающих за побуждение и деятельность, как совокупность мотивов, управляющих поведением человека. Мотивационную сферу также составляют потребности, смыслы, ценности, установки, диспозиции. Психологические факторы, которые побуждают, направляют, поддерживают и прекращают специфические виды деятельности, называются мотивами. Мотив также может быть определен как «предмет потребности» [1].

Классификация мотивов была предложена в теории самоактуализации А. Маслоу. Д. Макклеланд выделил три группы первостепенных мотивов: мотивацию достижения, мотивацию причастности и мотивацию власти. Х. Хекхаузен описывал поведение, мотивированное «изнутри» (интринсивная мотивация), либо «извне» (экстринсивная мотивация) [2]. Идеи Х. Хекхаузена были развиты в теории самодетерминации Э. Л. Деси и Р. М. Райана, где выделяются внутренние и внешние мотивы (см. [3]),

их соотношение в НИРС будет определено в эмпирической части нашего исследования.

Теория самодетерминации гласит, что люди по природе своей любопытны, активны, ответственны, усердны, инициативны. То есть человек стремится к познанию, к максимально эффективной реализации своего Я, к расширению его границ, к адекватному приложению своих способностей, то есть внутренне мотивирован [3].

В исследованиях Э. Л. Деси и Р. М. Райана также было показано, что внешняя мотивация не является однородным образованием, строящимся на основе лишь внешних поощрений и наказаний, но может быть понята в контексте континуума освоения внешних требований, описывающих различные степени фрустрации/удовлетворения потребности в автономии (см. [4]).

При этом под потребностью в автономии авторы теории понимают стремление быть активным субъектом, источником собственной деятельности, управлять своим поведением. Как показали исследования, проведенные в рамках теории самодетерминации на материале разных видов деятельности, в отличие от автономных форм регуляции, контролируемые формы регуляции связаны с менее продуктивными реакциями на трудности, меньшими достижениями в деятельности, сравнительно низким психологическим благополучием, а также тенденцией преждевременно бросать образовательное учреждение [2; 4; 5].

По мнению Э. Л. Деси, самодетерминация включает в себя процесс использования собственной воли. Другими словами, она подразумевает процесс принятия решений о том, как поступить. Э. Л. Деси предположил, что внутренняя мотивация, в основе которой лежит врожденная потребность в компетентности (стремление достижения) и самодетерминации (процесс использования своей воли, принятие решений), дает энергию для проявления воли (см. [4]).

Внутренняя мотивация (выполнение определенной работы из-за интереса к ней, субъективного ощущения ее ценности) может быть определена как «удовольствие от деятельности». Внешняя мотивация вызвана побудителями, опосредованно связанными с выполняемой деятельностью – «волокита».

При внутренней мотивации деятельность приносит удовольствие, человек переживает радость от реализации данного мотива в этой деятельности, стремится к поиску новых и трудных задач, к расширению своих возможностей и познания [5].

Эдвард Деси показал, что удовлетворение базовых психологических потребностей (необходимость ощущать себя компетентным, автономным) и потребности в значимых отношениях приводит к появлению внутренней мотивации [5].

Чтобы рассмотреть направленность мотивации НИРС, необходимо выделить два аспекта, а именно мотивацию научной деятельности как таковой и определение причин, по которым студент взялся за разработку определенной научной темы, что обусловило возникновение у него той или иной идеи. В данном исследовании изучался первый аспект.

Исследовательская деятельность в стенах вуза для студентов начинается с рефератов и курсовых работ, но не ограничивается этим. Студенты могут принимать участие в работе совета научно-исследовательской деятельности студентов, писать научные статьи по интересам и публиковать их в различных изданиях, а также готовить доклады на научных конференциях, участвовать в студенческих олимпиадах и конкурсах. Все это не пропадет даром, ведь научная деятельность дает студентам важные преимущества.

Согласно теории самодетерминации, мотивы научно-исследовательской деятельности студентов можно разделить на две большие группы: внутренние и внешние. Внутренняя мотивация НИРС будет связана с удовольствием от самой исследовательской деятельности, от получения новых знаний, осознания собственного профессионального роста и возможности общения с единомышленниками. Внешняя мотивация НИРС будет обусловлена возможностью получения более высоких оценок по изучаемым дисциплинам, повышенной стипендии и любыми другими мотивами, лишь косвенно связанными с проводимой исследовательской работой.

В нашем эмпирическом исследовании определялось преобладание внутренних либо внешних мотивов в мотивации научно-исследовательской деятельности студентов. С этой целью был проведен опрос, состоявший из двух этапов. На первом была собрана общая информация о мотивах НИРС, а также уточнялись курс и пол респондентов. На втором этапе акцент был смещен на определение конкретных мотивов НИРС, указанных респондентами на первом этапе.

В первую очередь были обобщены и проанализированы ответы на открытый вопрос о мотивах участия студентов в научно-исследовательской деятельности. Оказалось, что 50 % участвовали ради получения новых знаний, 52,5 % – по просьбе педагога. Треть участвовали ради хоро-

шей оценки – 37,5 %; 10 % – ради финансовой выгоды, 5 % – ради превосходства над другими.

Далее мы отдельно посчитали ответы девушек и юношей, учащихся на разных курсах. У девушек (табл. 1) наибольшее число выборов получила «просьба педагога». Второе и третье место разделили «получение новых знаний» и «хорошие оценки». Причем можно видеть, что интерес к получению новых знаний особенно пробуждается на первом и четвертом курсах.

Таблица 1

Мотивы студенток разных курсов в научно-исследовательской деятельности (N выбранных ответов)

Мотивы	Первый курс	Второй курс,	Третий курс	Четвёртый курс	Всего, N (%)
Получение новых знаний	4	1	1	4	10 (27)
Чувство превосходства над другими	0	0	0	0	0
Финансовая выгода	0	2	0	0	2 (5)
Хорошие оценки	3	5	1	2	11 (30)
Просьба педагога	4	4	2	4	14 (38)
Другое	0	2	0	0	0

Наименее значительными для девушек оказались такие мотивы, как превосходство над другими и финансовая выгода.

Что касается юношей (табл. 2), то частоты указания тех или иных мотивов распределились примерно равномерно. В таблице видно, что наиболее заинтересованы в научной деятельности студенты первого и второго курса, в то время как студенты третьего и четвёртого курсов практически не указывают мотивов участия в научно-исследовательской работе.

Таблица 2

Мотивы студентов разных курсов в научно-исследовательской деятельности (N выбранных ответов)

Мотивы	Первый курс	Второй курс	Третий курс	Четвёртый курс	Всего, N (%)
Получение новых знаний	3	3	1	0	7 (25)
Чувство превосходства над другими	2	2	0	0	4 (14)

Мотивы	Первый курс	Второй курс	Третий курс	Четвёртый курс	Всего, N (%)
Финансовая выгода	1	3	0	0	4 (14)
Хорошие оценки	3	2	1	0	6 (21)
Просьба педагога	2	3	1	1	7 (25)
Другое	0	0	0	0	0

Мотив приобретения новых знаний можно рассматривать как соответствующий потребности в компетентности, а значит, определяющий внутреннюю мотиваций. В то время как финансовая выгода соответствует внешней мотивации. Отклик на просьбу педагога может быть рассмотрен в контексте потребности в значимых отношениях. Исходя из этого, на втором этапе эмпирического исследования студентам был задан вопрос, заставляющий сделать выбор между внутренней и внешней мотивацией участия в научно-исследовательской работе.

При выборе между удовлетворением потребности в компетентности и внешней мотивацией ответы распределились примерно одинаково с незначительным перевесом финансовой выгоды: финансовая выгода – 52,5 %, получение новых знаний – 47,5 %.

Вероятность удовлетворения потребности в значимых отношениях путем участия в научно-исследовательской работе составляет примерно 48,7 %, в то время как 51,3 % респондентов отказались участвовать в НИРС, зная, что они не получают ничего. Тем не менее, это довольно хороший результат, говорящий о том, что примерно у половины опрошенных студентов были выстроены настолько значимые отношения с педагогами, что они соглашались участвовать в научно-исследовательской деятельности.

Определение уровня самооценки научно-исследовательской деятельности показало, что почти 59 % опрошенных мотивированы на исследования, а не на возможные победы в конкурсах научных работ. 41 % респондентов не готовы заниматься наукой безвозмездно.

Исходя из эмпирического исследования, мы не смогли доказать, что финансовая выгода является важной движущей силой для студентов участвовать в НИРС, скорее наоборот, данный мотив присутствует только у юношей как приятное дополнение к таким достижениям, как хорошие оценки и знания.

Данное исследование может быть продолжено через рассмотрение мотивации как процесса стимулирования студентов к научно-исследова-

тельской деятельности со стороны преподавателей. А именно представляется интересным выявить, на какие мотивы студентов опираются преподаватели, когда побуждают их участвовать в научно-исследовательской деятельности.

Список литературы

1. Нуркова В. В., Березанская Н. Б. Психология. – М.: Юрайт-Издат, 2012. – 575 с.
2. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. – М.: Педагогика, 1986. – 408 с.
3. Чирков В. И. Самодетерминация и внутренняя мотивация поведения человека // Вопросы психологии. – 1996. – № 3. – С. 116–132.
4. Дергачева О. Е. Автономия и самодетерминация в психологии мотивации: теория Э. Деси и Р. Райана // Современная психология мотивации. – М.: Смысл, 2002. – С. 103–121.
5. Ахметгалеева З. М., Ахметгалеев И. М. Внутренняя мотивация как условие художественно-творческой работы студентов // Педагогический потенциал искусства: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Н. Ю. Сергеева. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. – Ч. 1. – С. 178–182.

*Горбунова Варвара Игоревна, студент
Григоренко Наталья Николаевна,
кандидат философских наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ ИМИДЖА ПЕДАГОГА ЧЕРЕЗ ЕГО РОЛЬ ИНФЛЮЕНСЕРА

FEATURES OF THE IMAGE OF A TEACHER THROUGH HIS ROLE OF AN INFLUENCER

Аннотация: В данной статье авторы изучают вопросы позиционирования и самопрезентации педагога в интернет-пространстве. Авторы считают, что решение данной проблемы заключается в применении педа-

гогом роли инфлюенсера в практике профессиональной деятельности в Глобальной сети.

Ключевые слова: имидж, педагог, педагог-инфлюенсер.

Abstract: In this article, the authors study the issues of positioning and self-presentation of a teacher in the Internet space. The authors believe that the solution to this problem lies in the teacher's application of the role of an influencer in the practice of professional activity in the Global Network.

Keywords: image, teacher, teacher-influencer.

Актуальность проблем присутствия педагога в интернет-пространстве сегодня не вызывает сомнений. С одной стороны, появление нового онлайн-пространства способствует расширению педагогом своей сферы деятельности и освоению работы в Глобальной сети. С другой стороны, остро встает вопрос повышения престижа педагогической деятельности в Сети. Так, согласно исследованию Фонда «Общественное мнение», к 2014 году наблюдалось значительное улучшение престижа профессии преподавателя, относительно данных 2001 года [1]. При этом сами педагоги всех звеньев образования не замечают принципиального роста социального статуса своей профессии. В нашей работе мы ставим целью выявить особенности имиджа педагога через его роль инфлюенсера.

Сам термин «имидж» с французского языка переводится как «изображение, образ». В отечественной среде понятие имиджа начало использоваться с начала 90-х годов XX века. В. М. Шепель в работе «Имидж и секреты личного обаяния» определяет имидж как «индивидуальный облик или ореол, создаваемый средствами массовой информации, социальной группой или собственными усилиями личности в целях привлечения к себе внимания [2].

Отметим, что профессия обязывает педагога формировать собственный имидж. При этом последний является формой профессиональной деятельности педагога, благодаря которой сильные личностные характеристики и профессионально значимые качества отображаются публично. Образ преподавателя в глазах окружающих перерастает в стереотип, охватывающий как его реальные качества, так и качества, приписываемые ему окружающими.

Мы полагаем, что в этом педагогу может помочь его деятельность в Интернете и социальных сетях в качестве инфлюенсера (от английского to influence – оказывать влияние, влиять). Сегодня в научном сообществе

еще нет единого понимания данного термина. Это объясняется постоянным развитием феномена, его динамичным видоизменением и постоянным ростом масштаба охвата различных уровней общественных отношений. В рамках нашего исследования под инфлюенсером, вслед за испанскими учеными М. Leparoux, P. Minier и A. Anand, мы будем понимать «ранее неизвестных людей, которые сами становятся знаменитостями, привлекая большие онлайн-сообщества подписчиков, заинтересованных в темах, которые они затрагивают» [3].

Отметим, что обращение к теме современных социальных сетей с точки зрения формирования имиджа педагога было начато нами в 2021 году. Поэтому полный спектр социальных сетей был включен и в теорию вопроса, и в практическую часть нашей работы.

В странах СНГ первые инфлюенсеры появились на сайте Live Journal.com. В последнее время они отдавали предпочтение таким сайтам социальных сетей, как Instagram (*компания Meta – владелец Instagram – признана экстремистской, а ее деятельность запрещена в России*), YouTube и TikTok, что объяснялось большим трафиком пользователей данных сервисов.

В рамках собственного исследования мы разработали две анкеты, направленные на изучение деятельности педагога в интернет-сети. В качестве основы для опроса мы использовали методику, разработанную К. И. Булкиной, Т. С. Эмануэль и Ю. В. Эмануэль по исследованию развития персонального бренда педагога в современных социокультурных условиях [4]. Первая анкета предназначалась для педагогов учреждений дополнительного, среднего и высшего образования, ведущих профессиональный блог в Сети. На вопросы второй анкеты мы предложили ответить студентам средних специальных, средних профессиональных и высших учебных заведений.

Расширяя методику, предложенную К. И. Булкиной, Т. С. Эмануэль, Ю. В. Эмануэль, мы разделили респондентов на несколько групп. Это позволило нам изучить специфику создания контента различными категориями педагогов-блогеров, а также особенности восприятия материалов педагогического блога разными возрастными группами обучающихся. Так, среди учащихся мы выделили четыре группы: в первую группу вошли обучающиеся 15–18 лет (5 чел.), во вторую – 19–21 года (46 чел.), в третью – 22–25 лет (17 чел.), а в четвертую определили учащихся старше 25 лет (7 чел.). Педагоги были распределены на три группы, согласно

уровням образовательных учреждений, в которых они работают: в первую группу мы определили представителей дополнительного образования (4), во вторую – среднего профессионального и среднего специального образования (6), а в третью – высшего образования (3).

Прежде всего, мы выявили, какие качества педагога обучающиеся считают наиболее важными. В опросе мы предложили студентам пять педагогических компетенций и четыре варианта масштабирования данных характеристик: «очень важно», «скорее важно», «скорее неважно» и «неважно». Очень важными качествами, по мнению обучающихся, являются знание предмета (1-я группа – 100 %, 2-я – 98 %, 3-я – 88 %, 4-я – 71 %), умение заинтересовать (1-я – 80 %, 2-я – 78 %, 3-я – 65 %, 4-я – 43 %) и умение найти подход (1-я – 60 %, 2-я – 72 %, 3-я – 76 %, 4-я – 57 %). Знание современной молодежи студенты определили скорее важным качеством (1-я группа – 80 %, 2-я – 78 %, 3-я – 65 %, 4-я – 43 %), а требовательность стала скорее важным качеством для 1-й, 2-й и 3-й групп (1-я – 40 %, 2-я – 52 %, 3-я – 59 %), четвертая группа посчитала его скорее не важным (86 %).

Частота посещений обучающимися страниц педагогов в социальных сетях различная. Опрос показал, что представители 2-й и 3-й групп редко заходят на страницы педагогов (2-я группа – 59 %, 3-я – 82 %), а обучающиеся 1-й и 4-й возрастных групп не делают этого никогда (1-я группа – 60 %, 4-я – 71 %). При этом для студентов не имеет значения, какое количество подписчиков имеет педагог в своих социальных сетях, а также – какое количество контента содержится в его блоге (1-я группа – 60 %, 2-я – 61 %, 3-я – 76 %, 4-я – 71 %).

Отметим, что сами педагоги тратят не более двух часов на еженедельное ведение блога (1-я группа – 75 %, 2-я – 67, 3-я – 67 %). Тем не менее представители всех групп респондентов стараются активно присутствовать в профессиональных интернет-сообществах, таких как группы в социальных сетях ВКонтакте, посещают персональные страницы коллег и участвуют в разворачивающихся там дискуссиях (1-я группа – 75 %, 2-я – 67 %, 3-я – 67 %).

В вопросе о разделении личной и профессиональной страницы мнения педагогов разделились. Одни педагоги считают, что в этом нет необходимости, и ведут единую страницу в социальных сетях (67 %). Другие, наоборот, стараются разграничивать страницу педагогического блога и страницу для личного пользования (67 %).

Также мы выяснили у респондентов из числа обучающихся, какую интернет-платформу они считают наиболее удобной для наблюдения за педагогическим блогом. Представители самой молодой группы предпочли бы следить за педагогом-блогером на хостинге YouTube (80 %). Обучающимся второй группы было бы комфортно использовать для этих целей платформу Instagram (*компания Meta – владелец Instagram – признана экстремистской, а ее деятельность запрещена в России*) (72 %). Третья группа хотела бы наблюдать за деятельностью педагога в социальной сети ВКонтакте (71 %). Четвертая группа студентов разделилась между ВКонтакте и Instagram (*компания Meta – владелец Instagram – признана экстремистской, а ее деятельность запрещена в России*) (каждая – 71 %).

При этом заметим, что социальная сеть ВКонтакте и мессенджер Telegram стали наиболее популярными ответами у представителей первой группы педагогов (все 50 %). Педагоги второй группы предпочитают использовать ВКонтакте как основную платформу своей профессиональной деятельности в Глобальной сети (100 %), а в качестве дополнения используют Telegram (67 %). Представители третьей категории размещают свои блоги на всех возможных платформах, лидирующей из которых является социальная сеть ВКонтакте (67 %), и даже создают персональный сайт (33 %).

Одним из важнейших аспектов нашего исследования стало изучение контента педагогов-блогеров. Важно отметить, что первую, вторую и четвертую группы обучающихся интересуют на страницах педагогов «Заметки на профессиональную тематику» (1-я группа – 60 %, 2-я – 72 %, 4-я – 71 %). Студенты третьей группы ищут информацию об «Аспектах личной жизни» педагога (59 %). В подтверждение этому, говоря о публикациях педагога-блогера, обучающиеся единогласно вывели в лидеры «Методические заметки с собственным опытом» (1-я группа – 80 %, 2-я – 72 %, 3-я – 65 %, 4-я – 86 %) и «Полезные ссылки» (1-я – 80 %, 2-я – 70 %, 3-я – 53 %, 4-я – 86 %) как главные единицы контента. Также популярными вариантами стали «Тематические подборки литературы, фильмов и т. д.» (1-я – 60 %, 2-я – 67 %, 3-я – 53 %), «Интересный материал из Сети» (1 – 60 %), «Аспекты личной жизни и т. д.» (3-я – 59 %) и «Пост-релизы мероприятий» (4-я – 71 %).

При этом наиболее популярными единицами контента у самих педагогов стали «Интересный материал из Сети» (1-я группа – 50 %, 2-я – 67 %, 3-я – 83 %) и «Анонсы мероприятий» (1-я, 2-я – 50 %, 3-я – 100 %).

Также отметим, что представители средних профессиональных и средних специальных учреждений, а также педагоги дополнительного образования любят использовать «Пост-релизы мероприятий» (1-я группа – 75 %, 2-я – 50 %), а преподаватели среднего и высшего звена российского образования – «Полезные ссылки» (2-я – 67 %, 3-я – 83 %). Также у второй группы был популярен ответ «Различные рекомендации» (50 %), а у третьей – «Тематические подборки литературы, фильмов и т. д.» (40 %).

Немаловажным мы посчитали изучение причин ведения педагогами профессионального блога. Самой популярной причиной ведения блога среди педагогов стало использование последнего как «Инструмента обобщения информации» (1-я группа – 62 %, 2-я – 67 %, 3-я – 83 %). Первая и вторая группы также выделяют основными причинами «Повышение имиджа в глазах учащихся и родителей» (1-я – 75 %, 2-я – 67 %), «Укрепление репутации в профессиональном сообществе» (1-я – 75 %, 2-я – 63 %) и «Внутренняя потребность» (1-я – 75 %, 2-я – 63 %). Третья группа второй по важности причиной отметила «Распространение своих методологических разработок в Сети» (67 %).

Отметим, что у обучающихся нет единого мнения по данному вопросу. Наиболее популярной стала причина – «Повышение имиджа в глазах учащихся и родителей». Ее отметили представители 3-й и 4-й групп (3-я группа – 47 %, 4-я – 57 %). Обучающиеся первой группы считают, что наиболее весомым аргументом является «Распространение своих методологических разработок в Сети» (80 %). Вторая группа уверена, что «Укрепление репутации в профессиональном сообществе» – главная причина педагогической деятельности в Сети (57 %). Третья группа также выделяет «Продвижение и карьерный рост» (47 %), а представители четвертой – «Распространение своих методологических разработок в Сети» (обе группы – 57 %).

Одним из аспектов нашего исследования было изучение мнения о правилах ведения профессионального блога. По мнению всех четырех групп обучающихся, главным правилом для ведения педагогического блога является «Интересность» (1-я группа – 80 %, 2-я – 80 %, 3-я – 71 %, 4-я – 71 %). Второй по популярности стала «Честность», занимавшая лидирующую позицию у первой, третьей и четвертой групп (1-я – 100 %, 3-я – 76 %, 4-я – 71 %). Первая и вторая группы отмечают важность «Качества контента» (1-я – 80 %, 2-я – 87 %), вторая группа – «Культуру речи» (67 %). Третья группа студентов выделяет «Полезность», «Искрен-

ность» и «Использование юмора» (все – 71 %), а для четвертой группы важна «Корректность информации» (71 %).

Среди педагогов наиболее важным правилом ведения педагогического блога стала «Честность» (1-я группа – 75 %, 2-я – 83 %, 3-я – 100 %). Для представителей группы дополнительного образования также важна «Полезность» предоставляемой им информации (75 %). Для педагогов средних специальных и средних профессиональных учреждений особую важность представляют «Корректность информации» (100 %) и «Культура речи» (83 %).

В качестве главного результата ведения блога все категории единогласно выбирают «Обратную связь с целевой аудиторией» (1-я группа – 100 %, 2-я – 67 %, 3-я – 100 %). Также представители первой и второй групп педагогов отмечают важность «Количества и качества материалов в блоге» (1-я группа – 75 %, 2-я – 75 %). Один из опрошенных в комментариях к данному вопросу отметил, что благодаря блогу начал смотреть на студентов как на живых людей.

В рамках нашего исследования мы опросили педагогов-инфлюенсеров: необходимо ли планировать профессиональную педагогическую деятельность в Сети. Мнения представителей средних специальных и средних профессиональных учебных заведений, а также педагогов дополнительного образования разделились поровну: 50 % выступают за интуитивный подход, 50 % – за «концепцию» блога. Педагоги высших учебных заведений единогласно признают необходимость планирования работы с блогом. Интересно заметить, что представители всех трёх групп педагогов говорят о необходимости дальнейшего обучения в сфере социальных сетей (1-я группа – 75 %, 2-я – 83 %, 3-я – 67 %). При этом на данный момент обучение педагогов в этой сфере происходит преимущественно «методом проб и ошибок» (30 % от всех ответов) и в общении с коллегами-блогерами (27 % от всех ответов).

Проанализировав все вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

- учащимся очень важны такие качества педагога, как знание предмета, умение заинтересовать и найти подход;
- учащиеся в возрасте от 19 до 25 лет периодически посещают страницы своих педагогов в социальных сетях. При этом они не обращают внимание на число подписчиков преподавателя, а также количество контента в блоге;

- педагоги тратят не более 2 часов на еженедельное ведение блога и при этом стараются активно присутствовать в профессиональных интернет-сообществах;
- преподаватели неоднозначно относятся к вопросу о разделении личной и профессиональной страниц;
- наиболее удачными для ведения педагогического блога являются социальная сеть ВКонтакте, а также хостинг YouTube;
- педагоги считают основной причиной ведения педагогического блога использование его как инструмента обобщения информации, учащиеся – распространение педагогами своих методологических разработок в Сети;
- главным правилом педагогического блога, считают студенты, должна являться «Интересность», педагоги же единогласно выбирают «Честность»;
- в качестве главного результата ведения блога преподаватели считают обратную связь с целевой аудиторией;
- большая часть опрошенных педагогов признают необходимость планирования работы с блогом. При этом преподаватели испытывают необходимость дальнейшего обучения работе в сфере социальных сетей.

Список литературы

1. Учитель: престиж профессии и необходимые качества [Электронный ресурс] // Фонд «Общественное мнение» (FOM). – URL: <https://fom.ru/Nauka-i-obrazovanie/11773> (дата обращения: 24.01.2022).
2. Шепель В. М. Имиджология. Как нравиться людям. – М.: Народное образование, 2002. – 407 с.
3. Leparoux M., Minier P., Anand A. The Online Influencers Strategies and Their Impact on Consumers Decisions Process // Вестник СПбГУ. Сер. Менеджмент. – 2019. – Т. 18, вып. 3. – С. 419–447.
4. Булкина К. И., Эмануэль Т. С., Эмануэль Ю. В. Прикладные аспекты формирования и развития персонального бренда педагога в современных социокультурных условиях [Электронный ресурс] // Непрерывное образование: XXI век. – 2020. – № 3 (31). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prikladnye-aspekty-formirovaniya-i-razvitiya-personalnogo-brenda-pedagoga-v-sovremennyh-sotsiokulturnyh-usloviyah>.

*Гладышев Павел Вячеславович, студент
Конькова Зоя Владимировна, студент
Степанова Алина Андреевна, студент
Шевцова Маргарита Михайловна,
кандидат педагогических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СТУДЕНТОВ ВУЗА КУЛЬТУРЫ
В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ
В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ**

**ARTS AND CULTURE STUDENTS GENDER IDENTITY
IN COMPUTER GAMES THROUGH THE DIGITAL
TRANSFORMATION CONDITIONS**

Аннотация: Рассматривается гендерная идентичность посредством анализа игровых стратегий, также анализируется гендерное взаимодействие в компьютерных играх. Приводятся примеры актуальных исследований в области гендерной идентификации.

Ключевые слова: цифровая трансформация, игровая среда, гендерная идентичность.

Abstract: The gender identity is considered through the analysis of game strategies. The ways of intergender communications during game sessions and afterwards are contemplated as significant issues of building gender self identity.

Keywords: digital transformation, gaming environment, gender identity.

Стремительное развитие цифровых технологий и цифровая трансформация меняют облик практически всех сфер человеческой жизни, например, создание семьи, групп по интересам, поиск единомышленников и т. д.

Цифровая трансформация происходит и в системе образования. В настоящее время практически каждая образовательная организация оборудована интерактивными комплексами, мультимедийными проекторами, обучающиеся активно пользуются электронными дневниками, а педагоги – соцсетями, чтобы оставаться с обучающимися на связи и консультировать их по выполнению практических заданий. Конечно, цифровая трансформация, происходящая в системе образования, не ис-

черпывается на сегодняшний день заменой печатных источников информации компьютерными технологиями. Технологии позволяют применять методы, которые не могут быть реализованы при обычном контактном обучении. Например, обучающиеся должны создавать аудио- и видеоконтент, делать совместные проекты. Фактически ИТ начинает выступать в качестве важного инструмента мышления.

Понятие «цифровая трансформация», на первый взгляд, не должно вызывать вопросов. Однако пока не сложилось его чёткого понимания. Специалисты отмечают, что в процессе развития технологий, таких как социальные сети, облачные технологии, искусственный интеллект (ИИ), дополненная реальность, будет происходить дальнейшее уточнение понятия «цифровая трансформация».

После анализа разных точек зрения исследователей нами в качестве рабочего определения используется понятие *цифровой трансформации (ЦТ) как интеграции цифровых технологий в решение разного рода задач, требующих и технологических, и культурных изменений* [2; 5; 6].

Игровая среда выбрана нами для проведения исследования не случайно: сегодня рынок интерактивных развлечений находится на пике своей популярности [1]. Кроме того, игровая среда является одной из форм цифровой трансформации. Среда компьютерных игр совмещает такие неотъемлемые стороны человеческого взаимодействия, как общение и достижение технологического прогресса, ассоциирующиеся с цифровой трансформацией.

В исследовании выявляются особенности гендерных взаимодействий студентов вуза культуры в период цифровой трансформации. Также особое внимание уделяется гендерной идентичности игрока, то есть выделению человеком собственного «Я» среди «Других». В практической части рассматривается влияние компьютерных игр жанра MMORPG на особенности гендерной идентификации у студентов вуза культуры.

В ходе проведенной работы нами были изучены и проанализированы сайты, посвященные жизни и интересам геймеров, такие как my.games.ru, Mail.Games.ru и StopGame.

Исследователями предпринимались попытки рассмотреть видеоигры как процесс актуализации гендерной модели поведения у девушек и юношей. Так, автор статьи «Гендерные эффекты гендерно-неспециализированных компьютерных игр» Д. Н. Фисенко пришел к выводу, что различия выбранных групп ярко выражены так: стратегия девушек в большей мере – это исследования, а у игроков-мужчин стратегия выраже-

на в противоречии между преследованием своих интересов и защитой интересов других людей (социально предписываемая роль) [7, с. 380–381].

В статье А. Н. Новиковой «Игра как феномен гендерной идентификации» рассматривались исследования игр как феномен гендерной идентификации и ее трансформации в условиях современного информационного общества. По результатам этого исследования автор сделала вывод, что в контексте современности неравенство между полами стирается, позволяя современнику экспериментировать со своей гендерной идентичностью, а усиление виртуального образа «Я» расширяет границы как личности, так и гендерной идентификации [4, с. 62].

В рамках практической части исследования нами было проведено анкетирование, в ходе которого были опрошены студенты 2, 3 и 4-х курсов обоих полов, обучающиеся в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». Для проведения анкетирования нами была разработана анкета (см. рис. 1). Отметим, что анкета создавалась нами с помощью Google-формы.

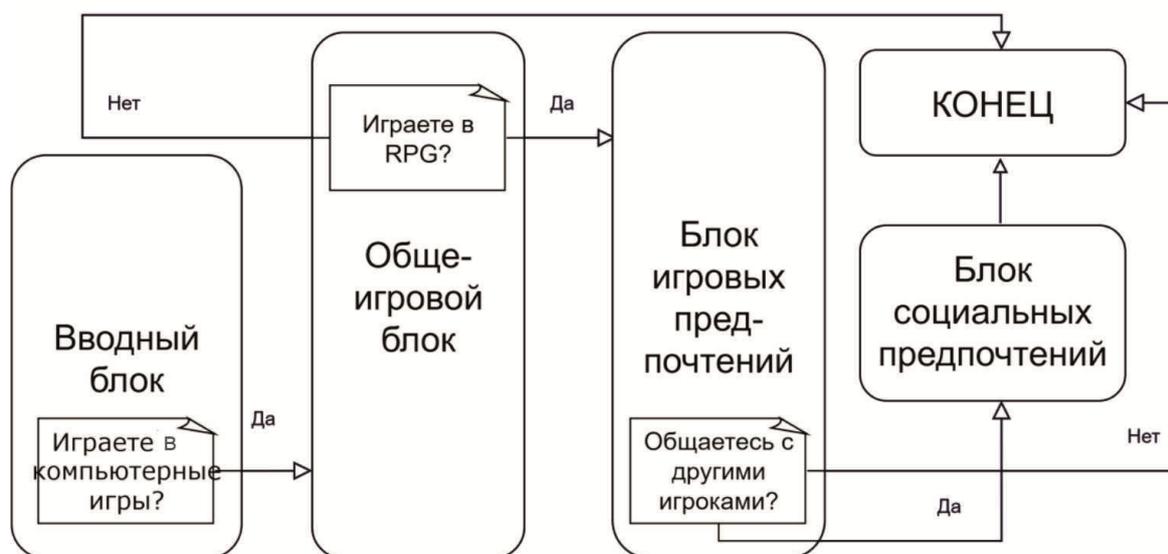


Рисунок 1. Структура анкеты

Анкета была разделена на смысловые блоки. Содержание анкеты составило 20 вопросов разной направленности: общение в игре, гендерная идентификация и критерии оценивания. Каждый блок заканчивается «отсеивающим» вопросом. Таким образом, мы получаем ответы только от участников, отвечающих определенным критериям (например, играющих в RPG).

Так, вводный блок анкеты заканчивается вопросом: «Играете ли вы в компьютерные игры?». Общеигровой блок позволяет получить информацию общего характера и заканчивается вопросом: «Играете ли вы в RPG?». Этот вопрос необходим для выявления жанровых предпочтений, поскольку опрашиваемые могут существовать в другой жанровой области RPG, это может привести к тому, что они не будут встречаться с игроками и, следовательно, кооперироваться в игре жанра MMORPG. Блок игровых предпочтений позволяет выявить особенности поведения в игре и заканчивается вопросом: «Общаетесь ли вы с другими игроками?». Блок социальных предпочтений раскрывает склонность к общению и выбор платформ, не содержит отсеивающего вопроса и автоматически перенаправляет участников в завершающий блок.

Так, на примере компьютерных игр в жанре MMORPG мы посмотрим, насколько сильно изменились гендерные роли и чем отличается взаимодействие в цифровой среде студентов Кемеровского института культуры – девушек и юношей.

Для данного исследования важным было обращение к понятию «гендерная идентичность». Самоидентификация человека как представителя того или иного пола (гендерная идентификация) независимо от совпадения с биологическим полом влечет за собой ретрансляцию поведенческих стереотипов в образах, в таких формах выражения, как одежда, язык и манера поведения [3, с. 2–3].

Суммарное количество опрошенных на период 20.05.2022 года составляет 24 человека, среди них было опрошено 12 девушек и 12 юношей.

Участникам анкетирования был задан вопрос о предпочтении в выборе тиммейта (товарищ по команде), поскольку для такого игрового жанра, как MMORPG, характерен ролевой отыгрыш, то есть формирование своей собственной истории посредством создания своего цифрового альтер-эго.

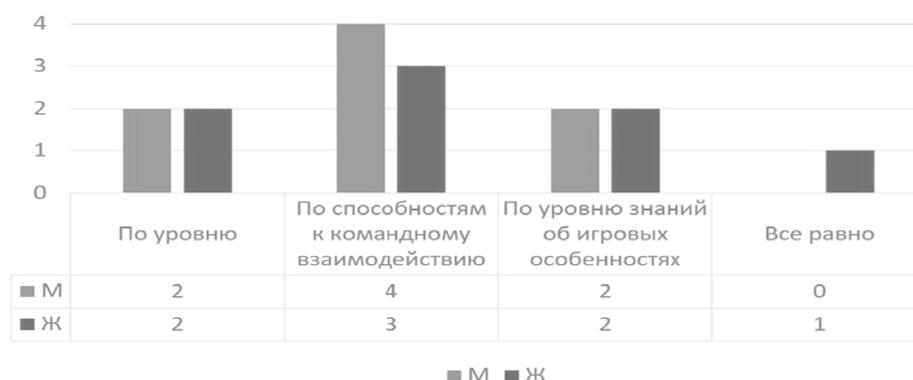


Рисунок 2. Результаты ответов студентов на вопрос о критериях выбора тиммейта

Анализ диаграммы позволяет говорить, что распределение предпочтений в выборе тиммейта оказалось равномерным среди девушек и юношей (рис. 2). Так, критерии личности в сравнении с критериями игрового тиммейта являются более предпочтительными, то есть игроки, в первую очередь, смотрят на поведение игрока, а только потом на его цифровое альтер-эго. Был также задан вопрос о выбираемой стратегии в игре. Он показал неоднозначный результат (см. рис. 3).

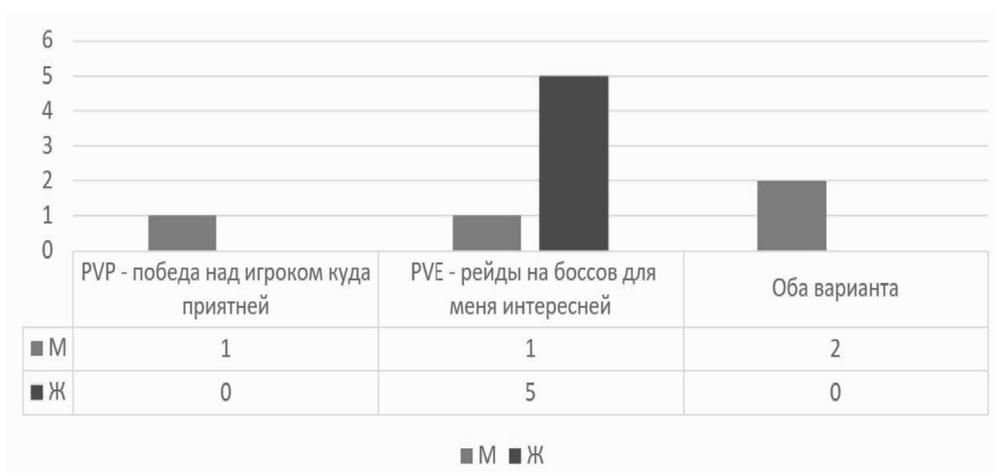


Рисунок 3. Результаты ответов студентов на вопрос о выборе стратегии игры

Такие понятия, как PVP и PVE, бытуют только в среде игрового комьюнити. Дословно они переводятся как:

- PvP – Player versus player (игрок против игрока);
- PvE – Player versus environment (игрок против окружения).

Так, PvP – это соревнование в достижении поставленных целей, суть PvP в том, что соперники ставят перед собой часто взаимоисключающие цели, то есть победу над игроком, таким же, как сам игрок.

Игроки, предпочитающие модель поведения PvP, являются в игровом пространстве более активными. PvE не предполагает конфронтацию с игроками, целью этой модели поведения является взаимное объединение против общего врага. Исходя из данного исследования, в большей мере к модели PvP расположены юноши, а к PvE тяготеют девушки.

Проанализировав результаты анкеты, можно сказать, что молодые люди в большей степени стремятся презентовать себя в игре с точки зрения традиционных представлений о женственности и мужественности, вопреки быстро развивающемуся информационному обществу, где определению собственной гендерной идентичности ничего не препятствует,

поскольку в игровой среде имеется большой спектр инструментов, стирающих разницу между полами, позволяя игроку проводить опыты со своей гендерной идентичностью.

На основании вышесказанного был выявлен ряд определенных тенденций. Для людей компьютерные игры – во многом новая среда общения и взаимодействия, в играх RPG выбор характеристик и критериев генерирует возможность примерить на себя разные гендерные роли. Стоит выделить особенности игровой среды. Культура общения в определенном комьюнити (игровом сообществе) может быть совершенно разнообразной в плане идентификации, что осложняло ход исследования.

В ходе анализа было выявлено, что в исследовании компьютерных игр достаточно сложно выявить критерии гендерной идентичности в силу разных намерений самих игроков. Область гендерных исследований в компьютерных играх является достаточно новой и пока не имеет четких методологических установок. Она требует в дальнейшем вмешательства специалистов в области гендерных исследований и разработки методического плана и анкетного листа, отвечающего требованиям гендерных исследований.

Авторы понимают, что исследование гендерной идентичности студентов вуза культуры в компьютерных играх в условиях влияния цифровой трансформации, результаты которого изложены в данной статье, не является исчерпывающим и требует продолжения.

Список литературы

1. DTF: Исследование: число увлекающихся видеоиграми людей превысило 3 миллиарда [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://dtf.ru/gameindustry/189500-issledovanie-chislo-uvlekayushchihsya-videoigrami-lyudey-prevysilo-3-milliarda> (дата обращения: 26.03.2022).
2. Forrester [Электронный ресурс]: [сайт]. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://www.forrester.com/blogs/category/digital-transformation> (дата обращения: 26.03.2022).
3. Беляева О. А. Формирование гендерной идентичности студентов [Электронный ресурс] // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2014. – № 3. – С. 1–4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-gendernoy-identichnosti-studentov?> (дата обращения: 12.04.2022).

4. Новикова О. Н. Игра как феномен гендерной идентификации [Электронный ресурс] // Философская мысль. – 2019. – № 3. – С. 56–62. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-kak-fenomen-gendernoy-identifikatsii> (дата обращения: 12.04.2022).
5. Об утверждении стратегического направления в области цифровой трансформации науки и высшего образования [Электронный ресурс]: Распоряжение Правительства РФ от 21 декабря 2021 г. № 3759-р: [принят Государственной Думой 21 дек. 2021 г.: одобрен Советом Федерации 26 дек. 2021 г.] // Гарант: офиц. сайт. – URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=404697#xYnM07TW7Ug2vZ55> (дата обращения: 26.04.2021).
6. РБК: Что такое цифровая трансформация РБК [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://trends.rbc.ru/trends/innovation/5d695a969a7947bed81148ef> (дата обращения: 26.03.2022).
7. Фисенко Д. Н. Гендерные эффекты гендерно-неспециализированных компьютерных игр [Электронный ресурс] // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2019. – Т. 8, № 3(28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernye-effekty-genderno-nespetsializirovannyh-kompyuternyh-igr/pdf> (дата обращения: 09.04. 2022).

*Давыдова Анастасия Александровна, аспирант
Чурекова Татьяна Михайловна,
доктор педагогических наук, профессор
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА КАК ОСНОВА
ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ
ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

**PRACTICAL TRAINING AS A BASIS FOR FORMATION
OF PEDAGOGICAL COMPETENCE
OF TEACHER-CHOREOGRAPHERS**

Аннотация: В статье акцентируется внимание на практической подготовке педагогов-хореографов. Данная проблема рассматривается через призму психолого-педагогической компетентности, её содержательной характеристики.

Ключевые слова: практическая подготовка, профессиональная подготовка, педагогическая компетентность, психолого-педагогическая компетентность, хореографы.

Abstract: The article focuses on practical training of teacher-choreographers. The problem is examined through the prism of psychological and pedagogical competence, its substantial characteristic.

Keywords: practical training, professional training, pedagogical competence, psychological and pedagogical competence, choreographers.

Целью профессионального образования в области хореографии является осуществление качественной, компетентной подготовки высококвалифицированных специалистов, которые будут способны к профессиональной деятельности в области хореографического искусства, в том числе и педагогической, которая включает и творчество, и ответственность, и инновационность, и другие составляющие.

В процессе обучения будущему специалисту нужно овладеть многими компетенциями, необходимыми в профессиональной деятельности, так как творческая профессия предполагает частую смену условий работы, коллектива, обучающихся, что, в свою очередь, требует от специалиста быстрой социально-профессиональной адаптации. Это также важно для работодателя при приёме на работу молодого специалиста. Предъявляя высокие требования к профессиональной подготовке молодых специалистов, работодатели акцентируют внимание не только на её теоретической составляющей, а в большей мере – на практической. Этим и объясняется актуальность данной темы.

В современной научно-педагогической литературе накоплен значительный опыт по проблеме профессиональной подготовки будущих специалистов в области культуры, в том числе педагогов-хореографов.

Профессиональной подготовке педагогов посвящены работы З. М. Миназовой [1], В. В. Поповой [2], Е. С. Ромашевской [3] и др. Профессиональную подготовку специалистов сферы культуры в различных аспектах рассматривали в своих трудах такие учёные, как Л. А. Касиманова [4], Ю. А. Кившенко [5], А. В. Лапшина [6], Ю. А. Шмакова [7] и др.

Все эти исследования рассматривают профессиональную подготовку и как теоретическую, и как практическую, но с акцентом на теоретическую. В данной статье актуализируется направление практической подготовки будущих педагогов-хореографов и формирование их психолого-педагогической компетентности.

Чаще всего под термином «практическая подготовка» понимается «деятельность, направленная на приобретение практических умений и навыков в процессе прохождения производственной (профессиональной) практики» [8, с. 247]. Не отрицая данного подхода, мы в большей степени соглашаемся с учёными, которые расширяют понимание «практической подготовки».

Е. Н. Землянская и М. А. Безбородова дают следующее определение: «практическая подготовка представляет собой целостную систему, охватывающую в той или иной степени все компоненты основной образовательной программы» [9, с. 125]. Это понимание позволяет нам рассматривать практическую подготовку как составляющую часть профессионального образования в единстве с теоретической подготовкой.

В соответствии с Федеральным законом от 02.12.2019 № 403 ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации», «практическая подготовка» определяется как одна из форм организации образовательной деятельности при освоении образовательной программы в условиях выполнения обучающимися определенных видов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью и направленных на углубленное формирование, закрепление, развитие практических навыков и компетенций по профилю соответствующей образовательной программы [10, с. 1].

Направленность образования на практическую подготовку в современных условиях является необходимостью, так как работодатели ждут специалистов с уже готовым набором компетенций, которые бы позволили им быстрее адаптироваться к профессиональной деятельности.

Рассматривая профессиональную подготовку хореографов, можно отметить, что практическая подготовка обучающихся реализуется путём проведения практических занятий, где формируются компетенции, связанные с конкретной профессиональной деятельностью. Будущие специалисты с самого начала своего обучения принимают участие в различных мероприятиях в составе учебных и творческих коллективов института. Это даёт им возможность приумножить имеющиеся навыки и осваивать умения, которые пригодятся в дальнейшей профессиональной деятельности.

Ориентируясь на содержание профессиональных стандартов, мы видим, что в их основе заложено 3 аспекта: трудовая деятельность, необходимые знания и умения, что по своей сути и есть практическая деятельность, основанная на фундаменте теоретических знаний.

Для нас важно, что будущие хореографы, освоившие программу бакалавриата, должны уметь решать организационно-управленческие, культурно-просветительские, учебно-воспитательные и другие задачи, связанные с деятельностью педагогов и развитием обучающихся. Эти задачи в стандартах напрямую связаны с формированием педагогической компетентности будущих педагогов-хореографов, в структуре которой определяющую роль играет психолого-педагогическая компетентность. Педагогическая компетентность включает в себя и предметно-методологическую, и коммуникативную, и исследовательскую, и акмеологическую, а также компетентность в области валеологии образовательного процесса, в сфере медиатехнологий и сфере трансляции собственного опыта [11].

Возвращаясь к психолого-педагогической компетентности, нужно отметить, что она включает теоретическую и практическую готовность педагога к профессиональной деятельности. К теоретической готовности мы можем отнести теоретические знания по преподаваемой дисциплине, психологическим особенностям личности студента и способам её воспитания, обучения и развития, обобщённое умение педагогически мыслить, воспринимать всё с точки зрения профессиональной деятельности, а также уметь действовать системно. К практической готовности мы относим умение переводить содержание дисциплины в доступный для обучающихся язык, владеть методами изучения личности студента и коллектива, умение активизировать личность через развитие её деятельности, которая позволяет студенту быть субъектом образования, а также немаловажным умением является оценивание результатов теоретических и практических знаний студентов [11].

Рассуждая о практической составляющей психолого-педагогической компетентности, можно отметить, что в основе её лежит теоретическая подготовка как база, но практическая подготовка выступает своеобразной системой, которая строится на основе решения различных педагогических задач и имеет свои особенности.

Прежде всего хотелось бы отметить, что на формирование психолого-педагогической компетентности будущего педагога-хореографа влияет совокупность знаний, умений и способностей, необходимых для обучения и овладения профессиональной деятельностью. Эти же аспекты лежат в основе практической подготовки, что позволяет сделать вывод о том, что понятия эти взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Например, умение переводить содержание дисциплины в доступный для обучающихся язык в контексте практической подготовки хореографа понимается как непосредственное перекладывание изучаемого теоретического материала в хореографический текст. При этом педагог сначала объясняет новый материал, сам показывает его, а затем студенты повторяют. Таким образом, он «выбирает эффективные педагогические системы и методы для решения конкретных педагогических задач» [12, с. 11], что является основой его компетентности.

Второй аспект практической составляющей психолого-педагогической компетентности – владение методами изучения личности студента-хореографа с точки зрения его познавательных и личностных возможностей. Некоторым студентам необходимо повторить и показать несколько раз, чтобы материал был осмыслен и усвоен, для каждого студента норма запоминания будет индивидуальной. Это и необходимо знать преподавателю и подсказывать студенту, так как «создание благоприятных психолого-педагогических условий для успешного личностного и профессионального становления обучающихся» [13, с. 8] является одной из педагогических компетенций преподавателя вуза.

Оценивание результатов теоретических и практических знаний студентов происходит также в процессе их практической подготовки. По тому, как студент-хореограф выучил новый материал, данный в хореографическом классе, педагог может понять, усвоил ли он теоретическую, а также непосредственно практическую основу этого материала. Проведение в процессе обучения контрольных мероприятий, направленных на оценку результатов педагогического процесса и оценку результатов освоения дисциплин [5, с. 14], является одной из профессиональных компетенций будущего педагога-хореографа.

Педагог-хореограф, у которого сформирована психолого-педагогическая компетентность, будет являться также и хорошим методистом. Кроме владения научными знаниями и методами в области преподаваемой дисциплины, он также будет владеть и методикой обучения этой дисциплине. В практической подготовке хореографа обучение строится на методически грамотном исполнении того или иного движения, поэтому без этого умения преподавание ни в высшей школе, ни в учреждениях дополнительного образования как таковое будет невозможно.

Исходя из всего вышеизложенного, мы можем сделать вывод о том, что в профессиональной подготовке педагога-хореографа сегодня важнейшую роль играет практическая подготовка, опирающаяся на теоретическую подготовку в своей основе. Практическая подготовка способствует

ет формированию психолого-педагогической компетентности будущего педагога-хореографа, без которой дальнейшая профессиональная деятельность не представляется возможной. Профессиональная деятельность педагога-хореографа строится на основе самообразования и самовоспитания, поэтому прежде всего формирование психолого-педагогической компетентности связано с актуализацией собственных усилий будущего педагога-хореографа.

Следуя этой логике, будущие педагоги-хореографы должны направить свой фокус внимания во время обучения на овладение профессиональными компетенциями, которые выстраиваются на основе теоретической и практической подготовки и формируют психолого-педагогическую компетентность специалистов. В таком случае процесс обучения будет наиболее эффективным и будет реализована цель профессиональной подготовки педагогов-хореографов.

Вероятно, проблема практической подготовки педагогов-хореографов имеет ещё большое количество вопросов для рассмотрения, но хотелось бы отметить, что данное исследование актуально в связи с особым вниманием общества к проблеме повышения качества образования в России, так как педагог формирует и развивает личность.

Разумеется, практическая подготовка играет важную роль не только для педагогов-хореографов, она становится одним из важных компонентов профессиональной деятельности специалистов культуры и искусства, поэтому подход к её формированию через призму психолого-педагогической подготовки может быть применим для всех будущих педагогов в области культуры и искусства.

Список литературы

1. Миназова З. М. Профессиональная подготовка педагогов-психологов к решению вопросов охраны здоровья детей средствами здоровьесберегающих образовательных технологий: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Махачкала, 2017. – 23 с.
2. Попова В. В. Педагогические условия профессиональной подготовки будущих педагогов к реализации гуманистических ценностей в образовании: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Сургут, 2010. – 26 с.
3. Ромашевская Е. С. Профессиональная подготовка педагогов к проектированию инклюзивного образовательного пространства: на примере

- подготовки магистров: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Махачкала, 2017. – 21 с.
4. Касиманова Л. А. Культуросообразность содержания современной профессиональной подготовки педагогов-хореографов: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08. – СПб., 2021. – 45 с.
 5. Кившенко Ю. А. Средства профессиональной подготовки педагогов-хореографов в вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Самара, 2011. – 20 с.
 6. Лапшина А. В. Формирование коммуникативной компетентности в профессиональной подготовке будущих специалистов социально-культурной деятельности вузов культуры и искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – М., 2012. – 20 с.
 7. Шмакова Ю. А. Формирование профессионально-педагогической направленности у студентов хореографических факультетов вузов культуры и искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – М., 2010. – 24 с.
 8. Вишнякова С. М. Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. – М.: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.
 9. Землянская Е. Н., Безбородова М. А., Моделирование практической подготовки студентов-педагогов в условиях школьно-университетского партнерства // Педагогика. Вопросы теории и практики, 2021. – Т. 6, вып. 1. – С. 123–128.
 10. Федеральный закон от 2 декабря 2019 г. № 403-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации».
 11. Чурекова Т. М. Становление профессиональной культуры педагога // Опережающая подготовка педагогических кадров: ресурсы и возможности. – Кемерово: КРИПКипРО, 2021. – Ч. 1. – С. 50–57.
 12. Основная профессиональная общеобразовательная программа по направлению подготовки «Хореографическое исполнительство», профили «Артист ансамбля народного танца, педагог-репетитор» и «Артист ансамбля классического и современного танца, педагог-репетитор». – Кемерово, 2021. – 26 с.
 13. Основная профессиональная общеобразовательная программа по направлению подготовки «Народная художественная культура», профиль «Руководитель хореографического любительского коллектива, преподаватель». – Кемерово, 2021. – 38 с.

*Селиванова Елена Альбертовна, заместитель начальника
Муниципальное казенное учреждение
«Управление культуры, спорта и молодежной политики
Администрации городского округа Стрежевой»
Шкуропет Мария Андреевна, заместитель директора
Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования детей
«Детская школа искусств» г. Стрежевой*

КРАЕВЕДЕНИЕ КАК ОСНОВА ТЕМАТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ ЮНЫХ ХУДОЖНИКОВ

LOCAL HISTORY AS THE BASIS OF THEMATIC COMPOSITIONS OF YOUNG ARTISTS

Аннотация: В статье представлен опыт взаимодействия художественного отделения детской школы искусств и краеведов, совместной работы по «погружению» юных художников в темы истории родного края. Итогом встреч, бесед, лекций является создание тематических рисунков.

Ключевые слова: краеведение, школа искусств, композиция, выставка.

Abstract: The article presents the experience of interaction between the art department of the children's school of arts and local historians, joint work on "immersion" of young artists in the themes of the history of their native land. The result of meetings, conversations, lectures is the creation of thematic drawings.

Keywords: local history, art school, composition, exhibition.

Начало взаимодействию юных художников и краеведов положило участие во Всероссийском изобразительном диктанте – сравнительно новом и очень важном событии в истории российского и мирового художественного образования. В один и тот же день по всей стране участникам предлагаются одинаковые тематические задания, объединенные главной темой: «Россия – наш общий дом». Поскольку 2020 год был объявлен Годом памяти и славы, одна из тем Всероссийского изобразительного диктанта звучала так: «Мой город во время Великой Отечественной войны». Оказалось, что эта тема вызвала сложности: многие ребята полагали, что наши края вообще никак не связаны с войной.

Сотрудники историко-краеведческого музея подтверждают: в сознании жителей современного города Стрежевой существует разрыв представлений об истории нашего края. Поселок Стрежевой был основан в 1932 году (в 2022 году ему исполнится 90 лет), его история связана со спецпереселениями «кулацких» семей в 30-е и этническими депортациями в 40-е годы XX века. Но Стрежевой ведет летоисчисление с начала промышленного освоения томской нефти (1966), а статус города был присвоен ему лишь в 1978 году. Более 50 лет в сознании людей активно закреплялись сведения о Всесоюзной ударной комсомольской стройке, судьбах приехавших сюда строителей, нефтяников, представителей других рабочих профессий и предавалась забвению история небольшого поселка и людей, не по своей воле попавших в наши края.

Учитывая, что в 2020 году страна отмечала 75-летие Великой Победы, необходимость «погружения» в эту тему стала очень актуальной. Чтобы в дальнейшем ребята смогли создать тематические композиции, посвященные нашей малой Родине в годы войны, мы решили специально подготовить для юных художников тематическую краеведческую встречу, рассказать им много нового и наглядно показать связь событий Великой Отечественной войны и жизни в Сибири.

В 1945 году в Медведевский сельсовет Александровского района входило несколько небольших населенных пунктов: Волково, Медведево, Светлая Протока, Колтогорск и Стрежевой. Можно представить, как выглядели тогда деревенские улицы – деревянные одноэтажные дома, еще нет травы, кое-где лежит снег, никакого асфальта, на дорогах грязь. Листья на деревьях наверняка еще не проклюнулись, стволы деревьев и голые ветки тальника и березок выделяются на фоне вечнозеленой тайги. И на этом почти монохромном фоне – яркое-яркое пятно. Светловолосая десятилетняя девочка с красным советским флагом. И только ближе становится понятно, что это и не флаг вовсе, а красный сарафан, который она привязала на палку. Узнав о победе, с этим флагом-сарафаном она пробежала по улице, потом водрузила его на землянку, и все радовались – война закончилась! А звали эту девочку Ирма Мергер. В 1945 году ей было 10 лет. Девочка говорила только по-немецки, и русский давался ей с трудом. Она родилась за тысячи километров от Стрежевого, а сибирячкой стала не по своей воле – так же, как и сотни других немцев, сосланных в Сибирь из Поволжья. Это была вторая волна спецпереселенцев в наших краях. Они появились здесь накануне и в начале войны – украинцы, жители прибалтийских республик, поляки, но больше всего было немцев. Но-

вые места встретили их сурово. Кого-то подселяли к местным жителям. Те, кого сразу брали на работу, жили в бараках. Кто-то ютился в постройках для скота и в землянках. Тем, кто работал, давали паёк и буханку хлеба на неделю, но это всё быстро съедалось. Тем, кто не работал (маленьким детям и пожилым людям), было сложнее. Выменивали на еду всё, что осталось от привезенного скарба. Среди местных были разные люди – и добрые, и жестокие... Одни жалели и пытались помочь, другие – были обозлены и называли приезжих фашистами. Много горя испытали немцы на Сибирской земле. Но они выстояли и не сломались. Немецкие семьи, по мнению их русских и татарских соседей, всегда отличались трудолюбием, склонностью к аккуратности, терпением и добротой. Жили честно, работали не покладая рук. Многие остались здесь навсегда – этим и объясняется большое число немцев среди нынешних жителей Стрежевого. До сих пор в немецких семьях готовят традиционные немецкие блюда, отмечают праздники в соответствии с традициями и, хотя многие между собой не говорят на родном языке, помнят некоторые отдельные слова, стихи и песни. А в историко-краеведческом музее можно увидеть предметы быта, изготовленные немцами так же, как это делалось на их родине.

На встрече с юными художниками говорили мы и о тех, кого во время войны называли местными. Среди них было много спецпереселенцев так называемой первой волны – тех, кого раскулачили в 1930-е годы и отправили в Нарымский край под надзор комендатуры. Были и представители коренных народов Севера. Были приехавшие по собственной воле – и коммунисты, и беспартийные. Люди с разной судьбой. Но здесь, в тылу, все вместе старались сделать все возможное, чтобы приблизить победу над фашистской Германией.

Здесь работали без выходных, не щадя своего здоровья, часто недосыпая и недоедая, но так, чтобы не было стыдно перед воинами фронта. Руками вольных и невольных сибиряков добывалась пушнина, отправлялись на фронт скот, дичь, пельмени, масло, теплые вещи. Собирались деньги для постройки танковых колонн и самолетов. Добывались тысячи центнеров рыбы, которая расценивалась как наиважнейший продукт. В одном из документов тех лет сказано: «Больше рыбы добудешь – скорей фашистов погубишь. Нужно организовать круглосуточную неводьбу, каждый кг – удар по врагу». Опытных рыбаков-мужчин даже не брали на фронт, им давали броню. Один из таких рыбаков, бригадир Слепцов, писал: «Мы, рыбаки всей бригады, решили выловить еще не менее 180 пудов и передать в подарок героям-летчикам Ленинградского фронта. Пусть

они крепче громят захватчиков и знают, что мы здесь, в тылу, помогаем им, бьем фашистских псов своими, нарымскими бомбами-рыбой». Юных художников впечатлил тот факт, что ловить рыбу в военные годы было тяжело, особенно зимой. Сильные морозы с ветром обжигали лицо и руки. Лед надо было долбить вручную маленькими ломиками – пешнями. Лед достигал полутора метров толщины. Но никто не роптал. На промысел выходили не только в хорошую погоду, но и в дождь, слякоть, в бурю и мороз. Плавали сутками. Сдав рыбу, высушив и подремонтировав сети, немного отдохнув и поспав, – снова в путь. Причем рыбачили не только профессиональные рыбаки, на лов выходили и колхозники, и служащие.

Во время встречи мы показали ребятам и их преподавателям подробный видеорепортаж, снятый журналистами во время подготовки и проведения реконструкции исторического события «Красный обоз» в Томской и Кемеровской областях. Само событие произошло в 1942 году, когда в подарок металлургам и шахтерам Кузбасса рыбаки Нарымского края организовали Красный обоз с рыбой. Рыбу добывали и везли со всех районов нашей области. К 20 декабря в Томск прибыли 2100 подвод. Движение обоза продолжалось 18 дней. Общий вес привезенной рыбы составил 620 тонн, она была погружена в вагоны и отправлена в Кемерово. Для многих присутствующих стало открытием, что в команде, сопровождавшей подводу с рыбой из Александровского района, участвовали и жители поселка Стрежевого.

Многие из спецпереселенцев, выселенных в 1930-е годы на север Томской области, стали не только хорошими рыбаками, но и охотниками. Одними из лучших в Томской области были стрежевчане Николай Выходцев и Александр Харчевников – одни из самых первых жителей поселка Стрежевой. Не будучи на фронте, они внесли свой вклад в Победу, ведь заготовка пушнины во время войны имела оборонное значение. Именно нашими, сибирскими мехами СССР расплачивался с Америкой за помощь, поставку оружия и продовольствия.

Большой интерес у ребят вызвал рассказ о том, как делегация Александровского района, в составе которой были и стрежевчане, ездил в Воронеж. В 1943 году этот город был освобожден от немецких захватчиков, но практически весь разрушен. Необходимо было приложить огромные усилия для его восстановления. Нарымский край не остался в стороне. Общими усилиями колхозников были не только собраны одежда, обувь, посуда, но и отправлено три эшелона скота (около 2000 животных). Наравне с воинскими эшелонами ехали сибиряки, доставляя важный груз воронежцам...

Обратили мы внимание также на то, что содержанием детских рисунков на тему «Мой край во время Великой Отечественной войны» могут стать сюжеты из заметок в местной газете «Северная звезда», которая была основана в октябре 1942 года и широко освещала жизнь Александровского района. В газете часто писали о том, что в своей помощи фронту даже дети-школьники не отставали от взрослых. Они ловили рыбу, охотились, работали в колхозах, собирали для фронта ягоды, грибы, лекарственные растения, ловили и сдавали куропаток, белок, бурундуков. Подростки помогали в сельхозартели на разных работах: ухаживали за лошадьми, пасли скот, пахали, сажали, косили. Ходили со взрослыми и одни за шишками, грибами и ягодами. Помогали заготавливать дрова.

Во время Великой Отечественной войны все наши земляки – и те, кого можно отнести к старожильческому населению, и представители коренных народов Севера, и спецпереселенцы, которых многие считали врагами народа, проявили свои лучшие качества, смелость и героизм. Об этом рассказывают скупые строки документов, фотографии, газетные публикации и воспоминания наших земляков.

Наша тематическая встреча помогла найти ответы на вопросы о военных годах в Стрежевом и близлежащих поселках. В библиотеку художественного отделения ДШИ был также передан сборник «Шаг навстречу прошлому», изданный в 2020 году при поддержке Фонда Президентских грантов, в который вошли краеведческие исследования, воспоминания старожилов, архивные документы, фотографии, тематические публикации в газете «Северная звезда» разных лет, рассказывающие о жизни в Стрежевом и близлежащих поселках в период 1932–1966 годов.

Результаты не заставили себя ждать. Осенью 2020 года учащиеся художественного отделения ДШИ создали более десятка тематических композиций про свою малую Родину во время войны. Качественные по исполнению и серьёзные по замыслу, выполненные на очень высоком уровне, эти работы трогают зрителей до глубины души и никого не оставляют равнодушными. Девочка с красным флагом из сарафана, яблоки от брата-фронтовика, добыча рыбы на местных водоемах и «Красный обоз», почтальон, везущий заветные письма-треугольники, сбор продуктов и вещей в помощь фронту, солдатская вдова, слушающая песню о своей судьбе, – эти и другие сюжеты легли в основу творческих работ юных художников. А главное – эти образы остались в памяти ребят, как и осознание того, что даже безвестные поселки сделали все возможное для нашей общей Победы.

В дальнейшем такая тематическая встреча была проведена повторно – для других групп детей. Возникла необходимость и в проведении бесед о довоенном и послевоенном времени в наших краях, об истории «донецкого» Стрежевого, о людях и их судьбах, реальных событиях и легендах. Поэтому в 2021–2022 годах работа с юными художниками была продолжена в рамках реализации проекта «Шаг навстречу прошлому» при поддержке Администрации Томской области и Фонда Президентских грантов. В основном «погружение в тему» юных художников может быть реализовано на уроках станковой композиции, а в дальнейшем – при создании собственных творческих работ. Важнейшим компонентом является умение придумывать, составлять, сочинять картину. Ребята изучают основные правила, законы композиции, постигают принципы сбора и систематизации подготовительного материала и способов его применения для воплощения творческого замысла. Во время встреч с краеведами и старожилами, экскурсий в музей внимание учащихся обращается на события и факты, документы и фотографии, предметы быта 30–70-х годов XX века. В программу пленэра включено посещение исторической, «деревенской» застройки Стрежевого. Осенью 2022 года в выставочном зале историко-краеведческого музея пройдет выставка «Города начинаются с деревень», где будут представлены творческие работы учащихся художественного отделения ДШИ. Они станут частью информационной среды, обеспечивающей возможность самостоятельного получения краеведческого материала и продвижения источников объективной и достоверной информации. Эта тематическая выставка – не просто возможность демонстрации результатов труда учащихся художественного отделения, она в полной мере соответствует определению выставочного пространства как сферы взаимодействия культур, сферы воссоединения знания и чувства, «территории» трансляции духовного опыта. Некоторые работы уже приняли участие в региональных и всероссийских конкурсах. Их социальная значимость и художественная выразительность были высоко оценены и зрителями, и членами жюри.

Таким образом, у юных художников не просто накапливаются знания и умения, а формируется мотивация к творческому воплощению художественных замыслов. Преподаватели художественного отделения ДШИ видят большие возможности для реализации идей, направленных на вовлечение учащихся в социально-культурную художественную деятельность, видят готовность учащихся к этой деятельности и её реальную эффективность. Этим обуславливаются перспективы продолжения работы в этом направлении.

Список литературы

1. Выходцев А. Ф. Мой Стрежевой. – Томск: Красное знамя, 2000. – 126 с.
2. Шаг навстречу прошлому. – Томск: Красное знамя, 2020. – 208 с.
3. Это нашей истории строки. По материалам фонда историко-краеведческого музея Г. Стрежевого / общ. ред. Е. А. Селивановой, сост.: И. В. Кормилина, Н. А. Кудряшова, Л. В. Ланцова, В. Т. Мудрума, Е. А. Селиванова, О. А. Стрельникова. – Томск: Дельтаплан, 2011. – 120 с.: ил.

Раздел 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Паршина Екатерина Евгеньевна, студент
Деева Наталья Валерьевна,
кандидат филологических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ОЦЕНОЧНЫЙ КОМПОНЕНТ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ОТЗЫВА НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ

EVALUATION COMPONENT OF AN AMATEUR REVIEW OF A PIECE OF MUSIC: LINGUISTIC WAYS OF EXPRESSION

Аннотация: Одним из стержневых компонентов любительского отзыва является оценка. И положительная, и отрицательная оценки выражаются в текстах данного речевого жанра как лексическими, так и синтаксическими средствами. При этом чаще всего отзыв ориентирован на выражение положительной оценки.

Ключевые слова: любительский отзыв, оценка, семантика слова.

Abstract: Evaluation is the core component of an amateur review. Both positive and negative assessments are expressed in the texts of this genre by both lexical and syntactic means. At the same time, most often the review is focused on expressing a positive evaluation.

Keywords: amateur review, evaluation, word's semantics.

В современной лингвистике большое внимание уделяется исследованию языковых особенностей различных речевых жанров. При этом в науке нет единого определения данного термина. В рамках социопрагматического подхода речевой жанр – это средство организации социального взаимодействия [6]. В зарубежной лингвистике под речевым жанром, в соответствии с традицией, восходящей к трудам Д. Хаймса, понимается тип коммуникативного события, и отсюда выделяются такие

жанры, как шутка, рассказ, беседа и т. п. [10]. В рамках речеведческого подхода, опирающегося на труды известного российского философа, литературоведа М. М. Бахтина, речевой жанр рассматривается как особая модель высказывания, его устойчивый тип [2]. Именно в данном значении термин «речевой жанр» будет использоваться в настоящем исследовании.

Отзыв как речевой жанр представляет собой развернутое высказывание эмоционально-оценочного характера, которое содержит мнение автора и его аргументацию. Отзыв, например, на музыкальное произведение пишется не только с целью поделиться впечатлениями о нем, но и с целью привлечь внимание к произведению, творчеству конкретного композитора, исполнителя, вызвать желание у читающих этот отзыв людей поучаствовать в обсуждении.

Следует отметить, что жанр отзыва анализируется лингвистами с позиций специфики жанровой модели, а также особенностей языкового воплощения. Авторами исследуются отзывы на товары [6; 8], услуги [7], однако среди имеющихся работ не встречаются исследования, посвященные отзывам на музыкальные произведения, что и определило актуальность нашего обращения к данной теме.

Одним из центральных компонентов отзыва является оценка, то есть суждение автора, выражающее его отношение, одобрительное или неодобрительное, к тому, что оценивается. Лингвисты выделяют следующие языковые способы выражения оценки; 1) фонетические (например, намеренное сочетание, избегание или повторение определенных звуков); 2) лексические (фразеологизмы, окказионализмы, лексика с оценочным значением и др.); 3) словообразовательные (использование аффиксов субъективной оценки); 4) синтаксические (риторические фигуры, присоединительные конструкции и т. п.) [3].

Целью данного исследования является выявление специфики способов выражения оценки в любительском отзыве. Материалом исследования послужили сорок пять отзывов, размещенных на сайтах «Vseotzyvy.ru», «Irecommend.ru», «Otzovik.com» и «Spasibovsem.ru». Авторами отзывов выступают пользователи сети «Интернет». При отборе материала мы не ограничивались отзывами на конкретный музыкальный жанр, поскольку, какое бы музыкальное произведение ни описывалось в отзыве (джазовое, блюзовое, классическое, популярное и т. д.), языковые способы выражения оценки остаются неизменными.

Проведенный анализ отзывов показал, что оценка музыкального произведения, исполнителя или альбома может быть как положительной,

так и отрицательной. Единичным примером представлено нейтральное отношение, зафиксированное в одном из отзывов: *Нормально, сойдет....*

К языковым способам выражения положительной оценки, выделенным в ходе анализа собранного фактического материала, относятся как лексические, так и синтаксические средства.

Положительная оценка выражается словами следующих частей речи:

1. Прилагательными с оценочным компонентом в значении (*Удивительная песня, в которую музыкант вкладывал свою частичку души; Очень приятный и сильный вокал, узнаваемый голос; Более упоительной и приятной музыки, как от инструментального ансамбля, пожалуй, нигде не найти; Чудесная песня от талантливого композитора Людовико Эйнауди*), в том числе прилагательными в сравнительной степени (*Для меня Валерий Ободзинский – лучший певец нашей эстрады; И все свои мысли я закончу тем, что классика – лучшее, что появилось в моей жизни, и не только в моей; Американский композитор интересен тем, что не имеет музыкального образования, но при этом пишет приятнейшую и достаточно востребованную музыку*).

Часто авторы отзывов используют для выражения положительной оценки эпитеты: *Такого серебряного голоса [о В. Ободзинском] нет и больше не будет; Витас пел каким-то космическим, нечеловеческим голосом (в хорошем смысле), оставляя далеко позади бездарных полураздетых мальчишек, которых наша эстрада в то время штамповала пачками; Блестящий вокал, просто не к чему придраться!; Если вы поклонник творений Studio Ghibli или лент Такеши Китано, то наверняка восхищаетесь музыкой Хисаиси. Она по большей части легкая и светлая*.

2. Наречиями, в структуру значений которых входят эмоционально-оценочные компоненты: *Звучит потрясающе и гармонично; Да, очень зрелищно, впечатляюще, полезно [о классической музыке]; Блюз в исполнении Мадди Уотерса звучит шикарно*.

3. Глаголами: *Я влюблена в эту песню и в голос Макса Каменщикова; Я обожаю классическую музыку; В классической музыке нет слов – они там и не нужны, наслаждаемся именно звуковыми композициями!; Особенно люблю «Симфонию сердца» Моцарта*. Одним из частотных глаголов, встречающихся в текстах отзывов, выступает глагол «нравиться», как правило, в сочетании с наречием «очень»: *Мне альбом очень понравился своей мелодичностью и блюзовыми ритмами; Мне данная пластинка очень понравилась, так как качественна, ритмична и социальна; Мне очень нравится музыка Рахманинова, но особенно я люблю его «Симфонические танцы»*.

4. Существительными оценочной семантики: *Это просто шедевр, который, думаю, будет любим и чтим не одним поколением слушателей; «Если ты уйдешь в летний день такой...» Оскара Бентона не просто песня, совершенство! Чудо-музыка, чудо-исполнение!*

При этом чаще всего в анализируемом материале положительная оценка выражается прилагательными, что можно объяснить тем, что слова именно этой части речи находятся в ядре функционально-семантического поля оценки [1]. Как отмечает Е. М. Вольф, «для прилагательных как класса слов характерно наличие субъективно-оценочных значений и соответствующих коннотаций. <...> Если для других частей речи семантический и прагматический аспекты, как правило, разъединены, и связь не реализуется в высказывании, то у прилагательных взаимодействие этих двух аспектов отражается в самих их значениях» [4, с. 8].

Средством выражения положительной оценки в отзывах выступает и лексический повтор: *Очень приятно, мелодично, хочется слушать и слушать; А мелодия зовёт и зовёт в какую-то неизведанную даль, заоблачный мир.*

Нередко используются фразеологизмы, как правило, разговорные, позволяющие не только немногими словами сказать многое, но и придать образность оценочному высказыванию: *Мне довелось однажды в 1982 году в Астрахани быть на его [Ободзинского] концерте. Это было что-то. У меня мурашки бегали по спине от его голоса; Конечно, за всю музыку [классическую] сказать не возьмусь, но отдельные произведения производят потрясающий эффект; Эта мелодия [Hotel California] мне сразу запала в душу; Я от «Лунной сонаты» Бетховена просто голову теряю, нравится она мне и в современной обработке; Музыка Циммера такая же разная, как и перечисленные фильмы, но независимо от тональности она берет за живое.*

Среди лексем частотно используются слова, стилистически маркированные (разговорные или просторечные), а также жаргонизмы, что отличает, например, любительский отзыв от музыкальной рецензии, написанной профессионалом: *Эта песня меня сразу зацепила своей мелодичностью, смыслом, ощущением светлой грусти во время прослушивания; Так же в этом жанре много достойных композиторов, чья мелодия, которую они создали, цепляет; Круто, отзывчиво, классно, прям класс!; Классика – сказочная музыка, это крутая музыка...; Отличная музыка, просто тащусь от нее.*

В одном из отзывов для выражения положительной оценки автор использовал англицизм: *Одним словом, это перфект*, то есть совершенство, нечто прекрасное.

Прибегают авторы отзывов и к метафорам: *Классическая музыка, когда я слушаю ее дома, заставляет меня буквально парить по квартире; От данной музыки исходят только положительные эмоции; Песни Высоцкого – универсальное лекарство от тоски, от тревоги, от хандры, от злости, от душевной боли и боли физической.*

Синтаксическими средствами, с помощью которых авторы отзывов выражают положительную оценку, как правило, выступают либо вопросно-ответные конструкции (*Чем мне нравится классика? Она не напрягает; Почему именно эта песня в ее [Селин Дион] творчестве лучшая? Потому что заставляет сопереживать, мечтать и даже плакать*), либо восклицательные (*Это то, что хочется слушать бесконечно!; Изумительный блюз!; Легендарный и очень качественный альбом! [«Please, please Me» группы «The Beatles»]*). В пяти из сорока пяти отзывов встречается сочетание «это что-то» (как вариант: «что-то с чем-то»), синонимичное восклицательной конструкции «вот это да!», выражающей значение восхищения: *Признаюсь, что очень нравилась, нравится величавая музыка Моцарта, Бетховена. Классика – это что-то! ...классическая музыка – это что-то, она завораживает, в какой-то части убивает, в какой-то помогает, но суть в том, что классика никогда не умрет, она всегда живет и будет жить.*

Если говорить об отрицательной оценке, то следует отметить, что в отзывах она встречается реже положительной. Что, вероятнее всего, связано с тем, что отзыв обычно пишется, образно говоря, по велению души, с желанием поделиться положительными эмоциями и яркими впечатлениями.

Основными лексическими средствами выражения отрицательной оценки в отзывах выступают:

1. Существительные с отрицательной семой в значении, например, *Сейчас очень много музыкальных направлений, и засилье попсы – это, вообще, кошмар!; Скука, а не музыка!;*

2. Прилагательные с оценочным компонентом в значении (*Классическая музыка в большинстве своем скучна; Абсолютно не интересная, на мой взгляд, композиция; Песня жуткая, да и исполнение хуже некуда; Ужасная музыка, ужасная подача!*), в том числе эпитеты (*Банальная песня, стертая мелодия, слушать нечего; Песня глупая, но в голове сразу оседает*);

3. Оценочные наречия (*Но большую часть классики я все же не могу слушать – **скучно**вато; Песня неплохая, но исполняет певец ее **грубо***);

4. Эмоционально-окрашенные глаголы и их формы (*...а в кордебалете есть одна девица, **повизгивающая** с особенно мучительной для ушей пронзительностью; Она [Валерия] перестала петь свои песни и предпочитает попросту **кричать**; Современные исполнители в большинстве своем лишь **издают звуки** на фоне однотипных мелодий; От этих песен группы «Руки вверх» **тошнит** уже!*);

5. Фразеологизмы с оценочным компонентом (*Его песни **действуют** мне **на нервы**, не знаю, кто и за что их любит; Современные композиции и **гроша** ломаного **не стоят**; У меня к техно **душа не лежит**, но иногда слушаю*).

Из синтаксических средств выражения отрицательной оценки в ходе проведенного анализа выделено три:

– риторические вопросы (*Это что?! Это музыка?!; По сей день не могу понять, кто его голос определил «золотым»?; И где тут настоящая музыка? Где гармония?*);

– вопросно-ответные конструкции (*А что в современном мире? Псевдомузыканты пишут бред полнейший; Куда мы катимся? Киркоров, Басков, теперь ещё и Михайлов... Обидно за страну; «Не нравится, не слушай!».* Да как это не слушать, если на каждом канале везде одно и то же?);

– предложения, построенные по модели «нет ни..., ни...» (*Сплошь и рядом музыка, в которой **нет ни мелодии, ни текста**...; Песня, в которой **нет ни смысла, ни гармонии**, совсем не трогает*).

Таким образом, в любительских отзывах встречается как положительная, так и отрицательная оценка музыкального произведения. Положительная оценка встречается чаще (в 70,5 % случаев) и, как правило, в отзывах на классическую музыку и постановки. На популярных артистов эстрады пользователи сети Интернет пишут чаще отзывы отрицательные.

Среди языковых средств выражения оценки наиболее частотными являются лексические: слова разных частей речи, содержащие в своем значении оценочный компонент, а также тропы, то есть слова и выражения, употребленные в переносном значении. Это вполне закономерно, поскольку оценка, отражаемая в отзыве, является частью общего эмоционального восприятия конкретного музыкального произведения человеком,

а, как отмечают лингвисты, эмотивно-оценочная лексика является доминирующим средством отображения эмоций в языке в целом [9].

При этом следует отметить, что большая часть отзывов написана женщинами, что можно объяснить тем, что женщины чаще, чем мужчины, предпочитают делиться впечатлениями от чего-либо, вызванными эмоциями, чувствами, мужчины же в этом плане более сдержанны.

Перспективой настоящего исследования может стать сравнительный анализ не только способов выражения оценки, но и структуры, особенностей языка в целом любительского отзыва и музыкальной профессиональной рецензии как двух речевых жанров.

Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров [Электронный ресурс]. – URL: http://www.philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm (дата обращения: 03.03.2022).
3. Буторина Е. П. Русский язык и культура речи [Электронный ресурс]. – М.: Юрайт, 2019. – URL: https://studme.org/170843/literatura/russkiy_yazyk_ikultura_rechi (дата обращения: 05.03.2022).
4. Вольф Е. М. Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберо-романских языков). – М.: Наука, 1978. – 200 с.
5. Долинин К. А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи. – Саратов, 1999. – Вып. 2. – С. 7–13.
6. Еремина М. А. Речевой жанр отзыва в коммуникативном пространстве Интернета // Научный диалог. – 2016. – № 5 (53). – С. 34–45.
7. Терских М. В. Жанр интернет-отзыва в туристическом дискурсе (маркетинговый потенциал) // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 274–283.
8. Шавлохова Ф. В. Речевой жанр отзыва потребителя в интернет-коммуникации: особенности языкового воплощения [Электронный ресурс] // Гуманитарные научные исследования. – 2019. – № 5. – URL: <https://human.snauka.ru/2019/05/25823> (дата обращения: 03.03.2022).
9. Швелидзе Н. Б. Фразеологизмы со значением эмоций в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 16 с.
10. Hymes D. Models of the interaction of language and social life // Directions in Sociolinguistics: Ethnography of Communication (eds J. J. Gumperz and D. Hymes). – New York, 1972. – P. 35–71.

*Ускова Алена Игоревна, студент
Ходанен Людмила Алексеевна,
доктор филологических наук, профессор
Кемеровский государственный институт культуры*

**ОБРАЗ ЛЕТОПИСЦА ПИМЕНА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ
А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»**

**THE IMAGE OF THE CHRONICLER PIMEN
IN THE ARTISTIC WORLD OF A. S. PUSHKIN'S
HISTORICAL TRAGEDY "BORIS GODUNOV"**

Аннотация: Работа посвящена образу летописца Пимена в исторической трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». В существующей научной традиции основное внимание пушкинистов сосредоточено на рассмотрении ведущей роли всей сцены с героем «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в развитии основного конфликта. Новизна подхода состоит в рассмотрении художественных средств создания образа летописца, которые использует А. С. Пушкин, раскрывая мировоззрение героя, его отношение к слову как человека Древней Руси. Внимание сосредоточено на оценке летописцем своего труда, особенностях отношения к письменному тексту, его дальнейшей судьбе, рассматривается структура монолога героя, его речевое содержание. Приведена хронотопическая характеристика пространства сцены.

Ключевые слова: Пушкин, летописец, летопись, монолог, рассказ, келья.

Annotation: The work is devoted to the image of the chronicler Pimen in the historical tragedy of A.S. Pushkin "Boris Godunov". In the existing scientific tradition, the main attention of Pushkinists is focused on considering the leading role of the entire scene with the hero "Night of the Cell in the Miracle Monastery" in the development of the main conflict. The novelty of the approach consists in considering the artistic means of creating the image of the chronicler, which A.S. Pushkin uses, revealing the worldview of the hero, his attitude to the word as a person of Ancient Russia. Attention is focused on the chronicler's assessment of his work, the peculiarities of the attitude to the

written text, its further fate, the structure of the hero's monologue, its speech content is considered. The chronotopic characteristic of the scene space is given.

Keywords: Pushkin, chronicler, chronicle, monologue, story, cell.

Образ летописца Пимена в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» был предметом отдельного исследования во многих трудах отечественных пушкинистов. Как правило, в центре внимания оказывается ключевая роль сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в развитии конфликта, покаяние, пророческие слова летописца. Летописца с его иноческим знанием о добре и зле иногда противопоставляют юродивому Николке. Несколько меньше уделено внимания этому герою трагедии как человеку Древней Руси с его особым словом, отношением к своему труду, к поступкам других, включая венценосцев, Бориса, послушника, убийц царевича.

В нашу задачу входит рассмотрение художественных средств, которые использует Пушкин для создания образа древнерусского монаха-летописца. Мы обратимся к концепции летописного слова, ситуации его произнесения, мотивному комплексу монолога героя и хронотопу.

Примечательно, что пристальное внимание к образу монаха-летописца возникло почти сразу после первых чтений отдельных сцен трагедии в Москве. Высокая оценка прозвучала в кругу любомудров – П. А. Вяземского, М. П. Погодина, С. А. Соболевского, в обзоре С. П. Шевырева, отметившего первую публикацию сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в «Московском вестнике» (1828, № 1).

Позднее М. П. Погодин в своих воспоминаниях напишет, что «...сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена. Мне послышался *живой голос* древнего летописателя» [1, с. 202].

В контексте этих оценок значимы и комментарии самого Пушкина. Он несколько раз возвращается к образу летописца, его истокам в своем творчестве. После появления в печати двух сцен трагедии в неопубликованном «Письме к издателю “Московского вестника”» (условно датируется концом 1827–1828 годом) Пушкин отмечает, что некоторые критики оценивали летописца вне древнерусского мира, к которому он принадлежит в трагедии, искали его политические взгляды и «нашли их запоздалыми», форму трагедии также посчитали не соответствующей утвердившимся правилам.

Откликаясь на эти суждения, Пушкин пишет, что «...характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе с тем мудрое, усердие, можно сказать, набожное к власти Царя, данной ему Богом, совершенное отсутствие суетности, страстия – дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших» [2, VI, 283]. Еще раз Пушкин возвращается к этой мысли в «Набросках предисловия к трагедии «Борис Годунов: «Изучение Шекспира, Карамзина и *старых наших летописей* (курсив наш. – Л. Х.) дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. <...> В летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени. Источники богатые! <...> Труды мои были ревностны и добросовестны» [VI, 300].

В контексте этих оценок и пояснений обратимся к художественным средствам, при помощи которых Пушкиным создан образ древнерусского летописца.

О труде летописания говорит сам Пимен в первой части своего монолога. Мировоззренческий смысл отношения к летописи предельно открыт. Его письменное слово, «сказание», как он его называет, это завет: «Исполнен долг, *завещанный* от Бога / Мне, грешному...» [IV, 216]. Слово *завещанный* в этом контексте отсылает к лексеме *завет*. Семантика слова восходит к Ветхому Завету и подразумевает договор, союз человека с Богом [3, с. 174]. Лексема вносит ассоциации с евангельскими текстами, с Новым Заветом. Святость письменного текста летописи по-особому значима для Пимена. Труд свой летописец связывает с волей Бога: Господь его «свидетелем поставил», и «вразумил книжному искусству».

Летописец Пимен у Пушкина наделен чертами правдивого очевидца, по замечанию Пушкина, непогрешимого и простодушного. В его монологе приведены свидетельства о многих исторических событиях. О далекой бурной молодости он вспоминает, говоря о своих снах, где мелькают «шумные пиры» и «схватки боевые», участником которых он был когда-то. Полноту воспоминаний старика-монаха о своем прошлом поддерживает Григорий Отрепьев, внимательно слушающий Пимена. Растревоженный своим сном, послушник завидует столь богатой событиями молодости монаха.

Вторая часть рассказа Пимена связана с его тихой монастырской жизнью, где он теперь «обрёл блаженство», спокойно воскрешая в памяти события в Московском государстве, свидетелем которых он был. / В этой

части монолога представлены русские цари, в правлении которых он пожил, события, которые происходили на его глазах. Выделено особо публичное покаяние Ивана Грозного, пришедшего в монастырь преступником, «алкающим спасенья», готовым принять «честную схиму». Его покаяние лично слышал Пимен вместе со всей монашеской братией. В царствовании Феодора, кроме общего признания, что «Русь при нем во славе безмятежной / Утешилась...», а «царские чертоги» преобразились «в молитвенную келью» [VI, 220], есть сцена чудесного небесного видения Ангела в момент кончины царя. Летописец Пимен сохраняет отношение к Ивану Грозному и Феодору как к законным царям, помазанникам Божиим, называет христианские устремления к покаянию Грозного, подчеркивает «святую душу» Феодора, вспоминая в момент его преставления, как «...палаты исполнились святым благоуханьем, и лик его как солнце просиял» [VI, 220].

В Предисловии к трагедии Пушкин особо отметил у древних летописцев «усердие, можно сказать, набожное к власти Царя, данной ему Богом». Художественно претворено это в самом строе неторопливой речи Пимена о царях, которой он наставляет Григория: «Подумай, сын, ты о царях великих. Кто выше их? Единый Бог. Кто смеет / Противу них? Никто» [IV, 219]. В этом ряду возведение на царство Бориса Годунова, царевубийцы, Пимен оценивает как грех, отступничество от Божьей воли и предрекает гнев Божий, «горе невиданное» для всех.

Последнюю часть монолога сам Пимен называет «плачевная повесть».

В этой части монолог становится рассказом летописца. Он подчеркивает свои живые впечатления, поскольку случилось быть там «на послушанье». Пушкин синтезирует в его слове две речевых стихии – литературную и народную. «Повесть» о «зарезанном царевиче» и поимке убийц напоминает о древнерусских повестях. Во второй части рассказа передана вера народа в чудо наказания или возмездия. Слова «теплый труп младенца», «трепещущий перед убийцей мертвец», «обличение злодея», «покаяние» восходят к народному восприятию события, в котором смешаны и суеверия, и правда. Оставаясь книжным, летописным в зоне слова Пимена, по своему содержанию этот рассказ сохраняет у Пушкина связь с народной речью.

Пимен завершает свой рассказ летописной формой обобщения случившегося, отвечая Григорию: «Тому прошло уж десять лет, нет, больше:

Двенадцать лет – он был бы твой ровесник / И царствовал; но Бог судил иное» [IV, 221]. Последняя реплика по смыслу связана со словами Юродивого, напомнившего Борису Годунову о непрощаемом грехе Ирода.

Чистый душой, старый монах-летописец выступает в роли учителя, наставника молодого, просвещенного грамотой брата Григория и говорит ему о праведности иноческого пути, передавая свой труд, учит писать, не мудрствуя лукаво, обо всех делах Московского государства.

Художественное пространство героя в трагедии – Чудов монастырь и полутемная келья. Как место в монастыре келья предназначена для уединенной молитвенной жизни. Основное ее назначение – быть местом богообщения в тишине и вдали от мирских забот.

Из других связанных с пространством образов в пушкинской сцене присутствует свет. В ремарке указано – Пимен «пишет перед лампадой». В монологе он говорит, как ее зажигает, внося новую страницу, и верит, что ее также зажжет тот, кто прочтет и продолжит его труд. Уходя, закончив писать, он гасит лампаду.

В христианской традиции лампада всегда является образом истинного Божественного света. Издавна лампаду зажигают перед святынями [3, с. 12]. В пушкинской сцене жест Пимена передает высокий духовный смысл труда, правду, освещенную божественным светом, и одновременно завершает последнюю запись, сделанную утомленным уходящим старым монахом – «Сей повестью плачевной заключу / Я летопись мою... А мне пора, пора уж отдохнуть и погасить лампаду...» [IV, 222].

Рассматривая сцену в Чудовом монастыре и образ Пимена, мы пришли к мысли о том, что Пушкин раскрывает процесс рождения летописи как особого слова, содержащего высшую истину. Это отношение к летописному слову коррелирует с христианской природой Слова – Логоса, Бога – Слова. Читая русские летописи, А. С. Пушкин воссоздает это понимание слова как основу мировоззрения древнерусского летописца, создающего письменный текст. Слово летописца представлено у Пушкина в единстве христианской верности истине и подлинных свидетельств об истории. Отношение к свершившемуся убийству царевича и восхождению на трон Бориса Годунова признается злом и попранием божественной природы власти. В художественном пространстве сцены аскетизма монашеской жизни и труда летописца освящены яркими символами богообщения и благословения.

Список литературы

1. Погодин М. П. Из «Дневника» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. / ред. кол.: В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветина и др. – М.: Художественная литература, 1985.– Т. 2. – 575 с.
2. Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. – М.: ГИХЛ, 1962. Все цитаты приведены по этому изданию. В тексте статьи римской цифрой указан том, арабской – страница.
3. Никифор (Бажанов) арх. Иллюстрированная библейская энциклопедия / авт.-сост. Архимандрит Никифор (Бажанов). – М.: Эксмо, 2008. – 640 с.

Раздел 7. НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Гири́н Кирилл Александрович, студент,
Новиков Дмитрий Валерьевич,
кандидат исторических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ АСКИЗСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ ХАКАСИЯ В МАТЕРИАЛАХ СЕТИ ИНТЕРНЕТ

ETHNO-CULTURAL IMAGE OF THE ASKIZ DISTRICT OF THE REPUBLIC OF KHAKASSIA IN THE INTERNET MATERIALS

Аннотация: В статье представлена характеристика этнокультурного образа Аскизского района Республики Хакасия, формируемого в массовом сознании посредством интернет-ресурсов.

Ключевые слова: Аскизский район, хакасы, традиции, СМИ, образ.

Abstract: The purpose is to characterize the ethno-cultural image of the Askizsky district of the Republic of Khakassia, formed in the mass consciousness through Internet resources.

Keywords: Askizsky district, khakasses, traditions, mass media, image.

Одной из функций современных СМИ является формирование этнокультурных образов и стереотипов. основополагающее значение здесь принадлежит сети Интернет. Этим и определяется выбор заявленной темы. Целью является характеристика этнокультурного образа Аскизского района Республики Хакасия, формируемого в массовом сознании посредством интернет-ресурсов. Аскизский район является, на наш взгляд, культурным центром Республики, и именно в нем хранится все богатство хакасской культуры. В данной работе нами были проанализированы разнохарактерные источники, находящиеся в свободном доступе сети Интернет – такие, как всероссийские социальные сети («ВКонтакте»), сайты районных СМИ, где размещены информационные сообщения и статьи, посвященные хакасским этнокультурным мероприятиям.

Большой объем несистематизированной информации анализировался нами с помощью контент-анализа. Единицами счета стали отдельные слова и словосочетания, формирующие этнокультурный образ региона. В свою очередь, они были условно распределены нами на 5 категорий: «популяризация», «население», «праздники», «духовная культура» и «наследие». Критерии счета – частота встречаемости каждой конкретной группы единиц. Рабочей гипотезой нашего исследования стало положение о том, что этнокультурный образ Аскизского района в Интернете во многом определяется региональным курсом национально-культурной политики.

В категории «популяризация» лидирующими подкатегориями стали упоминания села Аскиз и других топонимов в контексте национальной культуры района. Преобладающая частота встречаемости названия «Аскиз», на наш взгляд, определяется положением данного села как административного центра. Примечателен сюжет, посвященный аскизской археологической культуре, принадлежавшей предкам современных хакасов. Анализ данных материалов формирует у читателя образ районной администрации как ключевой силы в деле защиты, сохранения, развития и популяризации этнокультурного наследия района. Сюда, например, относятся такие подкатегории, как «путешествия» и «туризм». В целом материалы данной категории формируют у читателя представление о необходимости сохранения этнокультурной самобытности и развития межнационального общения в Аскизском районе.

Выделенная нами категория «население» представляет данные о национальном составе населения Аскизского района. При этом титульный статус хакасского народа определил и лидирующие позиции (по частоте встречаемости) подкатегории «хакасы». Значительно уступают ей по частоте упоминания такие подкатегории, как «енисейские кыргызы» (предки хакасов), а также «сагайцы» и «бельтыры» (этнографические группы). Вероятно, авторы проанализированных нами материалов не ставили перед собой задачи подробного описания этнографических групп хакасского народа. Тем не менее для неподготовленного читателя уже наличие подобных упоминаний способствует определенному расширению кругозора. Аналогичная ситуация была выявлена нами и в отношении упоминаний шорского и русского населения района. Шорцы – малочисленный народ, проживающий в основном на границе с Кемеровской областью. На наш взгляд, исключительно высокая частота встречаемости этнонима «хака-

сы» (практически без указаний на их подразделения) может свидетельствовать и о низкой этнографической грамотности журналистов и других авторов, разместивших свои материалы в сети Интернет.

На основе полученных данных проанализируем категорию «праздники». Ее частое упоминание в очередной раз подтверждает, что в Аскизском районе достаточное внимание уделяется этнокультурному развитию. Так, информационные сообщения о праздниках *Тун пайрам* и *Чыл пазы* дают представления о конкретном наполнении этнокультурных мероприятий. Несколько реже встречается, в проанализированных нами материалах, праздник *Ўртүн Тойы*. Вероятно, причиной является низкая осведомленность представителей СМИ.

Следующая категория была обозначена нами как «духовная культура». Главными подкатегориями здесь являются: «обычаи», «традиции», «обряд» и «язык», что во многом связано, как уже упоминалось, с формируемым образом районной администрации. Далее упоминается «шаманизм», который напрямую связан с хакасской культурой и неотделим от национальных праздников. Последующие подкатегории приводят к выводу, что основными формами развития культуры (включая этнокультурную идентичность) в регионе являются: спортивные игры, горловое пение, тахпахи и фольклор. На основе этих данных мы правомерно можем утверждать, что в Аскизском районе активно ведется поддержка всего комплекса народной культуры коренного населения. Анализ данных материалов позволяет заключить, что знакомство неискушенного читателя с рассматриваемым контентом ведет к формированию представлений об активной борьбе региона за сохранение своих особенностей и их продвижение в массы.

Целый ряд единиц анализа, связанных с исторически важными элементами хакасской материальной культуры, был объединен нами в категорию «наследие». Это такие слова-упоминания (в порядке убывания), как «музеи», «памятники», «курганы», «Улуг Хуртуях Тас» и т. д. Данные понятия направлены на читательское представление о многовековой культуре хакасского народа, сохраняемой и транслируемой сегодня посредством деятельности музеев, заповедников и Министерства культуры РФ. Подкатегории: «юрта», «айран», «чалама», «национальные блюда» и «костюмы» указывают на особенности хакасской культуры, её индивидуальные черты.

Проведенный анализ схематично можно представить в виде таблицы.

Таблица 1

Статистика встречаемости

Единицы анализа		Частота употребления		
Категории	Подкатегории	Абсолютная (раз)	Относительная (%)	
Популяризация	Муниципальные образования			
		Аскиз	51	6,63 %
		Аскизский район	22	2,86
		Районы (упоминания на хакасском языке)	19	2,47
	Особенности в контексте популяризации			
		Аскизская культура (археологическая)	39	5,07
		Культура (национальная, в том числе и материальная)	35	4,55
		Достопримечательности/особенности	6	0,78
		Народы (в том числе кочевые)	5	0,65
	Направления культурной политики			
	Путешествия/туризм (по Аскизскому району)	19	2,47	
	Наследие (культурное, историческое)	17	2,21	
	Защита/сохранение/популяризация культурного наследия	8	1,04	
	Развитие	6	0,78	
	Поддержка государством хакасского языка и культуры	5	0,65	
	Культура межнационального общения	2	0,26	
Население	Упомянутые национальности			
		Хакасы	74	9,62
		Енисейские кыргызы (упоминание)	11	1,43
		Сагайцы (упоминание)	8	1,04
		Шорцы (упоминание)	6	0,78

Единицы анализа		Частота употребления	
Категории	Подкатегории	Абсолютная (раз)	Относительная (%)
	Русские	6	0,78
	Бельтыры (упоминание)	6	0,78
Праздники	Праздники		
	Праздники (мероприятия)	37	4,81
	Тун пайрам (праздник первого молока)	17	2,21
	Чыл Пазы	16	2,08
	Праздник урожая Ёртүн Тойы	4	0,52
Духовная культура	Особенности		
	Обычаи/традиции/обряды (хакасские)	74	9,62
	Язык (хакасский) в контексте сохранения и популяризации	35	4,55
	Шаманизм (шаман)	13	1,69
	Древнехакасская культура	11	1,43
	Хакасские игры (спортивные)	8	1,04
	Элементы фольклора		
	Горловое пение (хайджи)	7	0,91
	Тахпах	6	0,78
	Творчество (традиционное музыкальное)	3	0,39
	Фольклор	2	0,26
Наследие	Музеи, заповедники		
	Музеи (заповедники)	49	6,37
	Улуг Хуртуях тас	14	1,82
	Сагайская поляна	10	1,30
	Казановка	3	0,39
	Хайа Хоос	1	0,13
	Памятники		
	Памятники	24	3,12
	Курганы	20	2,60
	Археологические находки	12	1,56
	Наскальное искусство	3	0,39

Единицы анализа		Частота употребления	
Категории	Подкатегории	Абсолютная (раз)	Относительная (%)
	Ах Тас (Белый камень)	2	0,26
	Элементы хакасской материальной культуры		
	Юрта	9	1,17
	Национальные блюда	8	1,04
	Айран	8	1,04
	Чалама	5	0,65
	Национальные костюмы	4	0,52

Таким образом, рассмотренные нами материалы позволили определить этнокультурный образ Аскизского района Республики Хакасия, основанный исключительно на идее самобытного и богатого наследия хакасского народа. Мы видим, что в данном регионе национальная культурная политика направлена на сохранение, защиту, развитие хакасской культуры. На основе выполненного контент-анализа интернет-источников мы пришли к выводу, что Аскизский район ведёт активную политику по сохранению языка, культуры, исторических памятников, а также способствует их популяризации как среди местных жителей, так и сторонней аудитории. Вместе с тем прослеживается явный уклон в сторону освещения хакасской (титульной) культуры при отсутствии даже упоминаний об отдельных этнических группах, также проживающих на территории района. К таким группам относятся, например, российские немцы. Однако во всех проанализированных нами сюжетах явно прослеживается идея межкультурного диалога, так как даже на федеральном уровне пропагандируется такой принцип государственной политики, как адекватный межкультурный диалог.

Список литературы

1. Аскиз [Электронный ресурс] // Турпром. – URL: <https://www.tourprom.ru/country/russia/askiz> (дата обращения: 03.05.2022).
2. В Хакасии пройдет конкурс на лучшее знание хакасского языка среди пятиклассников [Электронный ресурс] // Новости Аскизского района. – URL: <https://gazeta-askiz.ru/kultura/v-hakasii-projdet-konkurs-na-luchshee-znanie-hakasskogo-jazyka-sredi-pjatiklassnikov/>.html (дата обращения: 03.05.2022).

3. СМИ Аскизского района [Электронный ресурс] // ВКонтакте. – URL: <https://vk.com/club147055809> (дата обращения: 03.05.2022).
4. Хорошо там, где я есть: Аскизский район [Электронный ресурс] // Территория 19. – URL: <http://территория19.рф/formula-uspekha/3986-khorosho-tam-gde-ya-est-askizskij-rajon.html> (дата обращения: 03.05.2022).
5. Аскизский район [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Аскизский_район (дата обращения: 03.05.2022).
6. Республиканский национальный праздник «Тун пайрам» – Праздник первого молока [Электронный ресурс] // Национальный календарь событий. – URL: <http://www.xn--80aadkevnbkvnxnq8km.xn--p1ai/ru/events/436531D2S612412F> (дата обращения: 03.05.2022).
7. Аскизский краеведческий музей приглашает на выставку «Тигир хуры» [Электронный ресурс] // АСТВ. – URL: <http://xn----7sbbtifn7bjeha.xn--p1ai/news/askizskiy-kraevedcheskiy-muzey-priglashaet-na-vistavku-tigir-huri/> (дата обращения: 03.05.2022).
8. Праздник Тун-пайрам [Электронный ресурс] // Турпром. – URL: <https://www.tourprom.ru/country/russia/askiz/attraction/prazdnik-tun-pairam/> (дата обращения: 03.05.2022).
9. Экспозиции Аскизского краеведческого музея им. Н. Ф. Ката [Электронный ресурс] // Культура.РФ. – URL: <https://www.culture.ru/events/1697851/ekspozicii-askizskogo-kraevedcheskogo-muzeya-im-n-f-katanova> (дата обращения: 03.05.2022).
10. Правительство Хакасии поощрит семьи, где говорят на хакасском языке [Электронный ресурс] // АСТВ. – URL: <http://xn----7sbbtifn7bjeha.xn--p1ai/news/pravitelystvo-hakasii-pooshtrit-semyi-gde-govoryat-na-hakasskom-yazike> (дата обращения: 03.05.2022).
11. Тысячи жителей и гостей Хакасии отметили главный национальный праздник «Тун пайрам» [Электронный ресурс] // ГАУ РХ «Центр культуры и народного творчества им. С. П. Кадышева». – URL: <https://centr-kadisheva.ru/tysyachi-zhitelej-i-gostej-hakasiya-otmetili-glavnyj-nacionalnyj-prazdnik-tun-pajram> (дата обращения: 04.05.2022).
12. Народы Саян: история и культура, обычаи и традиции [Электронный ресурс] // Территория Красноярский край: краевой проект. – URL: https://xn--80advbdwql.xn--1ai/?p=41896&post_type=pro&preview_id=41896 (дата обращения: 03.05.2022).

13. История Минусинских Степей: Аскизская культура средневековых хакасов [Электронный ресурс] // Сибирский туристический справочник. – URL: <https://sib-guide.ru/siberia/ar/190> (дата обращения: 07.05.2022).
14. Этнография хакасов – Аскизский район [Электронный ресурс] // Хакасия / AskizON. – 01.09.2013. – URL: <https://askizon.ru/istoriya-khakasii/281/etnografiya-khakasov-askizskij-rajon> (дата обращения: 08.05.2022).
15. Баева С. Секреты Хакасии [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/20200818/1575811326.html> (дата обращения: 05.05.2022).
16. Сафьянова Г. А. Историко-культурное наследие Аскизского района Республики Хакасия как фактор и ресурс его социально-экономического развития [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnoe-nasledie-askizskogo-rayona-respubliki-hakasiya-kak-faktor-i-resurs-ego-sotsialno-ekonomicheskogo-razvitiya> (дата обращения: 10.05.2022).

*Жукенова Жазира Дюсембаевна, доктор PhD, доцент
Солтанбаева Гульнар Шаймерденовна,
кандидат технических наук, профессор
Казахский национальный университет искусств*

ҚҰРАҚ – ЛОСКУТНОЕ ТВОРЧЕСТВО

KURAK – PATCHWORK CREATIVITY

Аннотация: В данной статье рассмотрены исторические предпосылки возникновения лоскутной техники құрақ. Представлены эксклюзивные материалы из личных собраний коллекционеров. В каждом экспонате выявлены художественно-декоративные особенности и семантика орнаментов.

Ключевые слова: традиция, народное искусство, культура, текстиль, курак.

Abstract: This article discusses the historical preconditions for the emergence of the patchwork technique kurak. Exclusive materials from personal

collections of collectors are presented. Each exhibit reveals artistic and decorative features and semantics of ornaments.

Keywords: tradition, folk art, culture, textiles, kurak.

В казахской среде наряду с войлоковалением, традиционной вышивкой, ковроткачеством, плетением ши существовал такой вид рукоделия, как *құрақ*. Понятие «құрақ» относится как к готовым изделиям, так и к способу их производства. Оно подразумевает создание текстильной поверхности из лоскутов ткани, отрезков кожи или войлока. Основу текстильных композиций составляют геометрические фигуры: квадрат, прямоугольник, треугольник, ромб, в редких случаях используют зооморфные орнаменты. Создание различных геометрических вариаций зависело от фантазии и мастерства рукодельниц, а семантическое наполнение продиктовано местной традицией. В казахском языке глагол «*құру*» означает «составлять, комбинировать», от него и происходит слово «*құрақ*».

Техника шитья из лоскутов есть в истории многих народов – Древнего Востока, Европы, стран Океании. Об этом свидетельствуют музейные коллекции этих стран. «Несмотря на чисто практическую предпосылку, в каждой местности создавались и укреплялись своеобразные приемы шитья, которые в дальнейшем с развитием торговых путей заимствовались, совершенствовались и взаимно обогащались» [4, с. 24].

История казахского *құрақ*, как показывают материалы археологических исследований, корнями уходит в глубь веков, во времена Пазырыкской культуры (VI–III век до н. э.), и связана с историей возникновения ткани на Евразийском пространстве. Доказывающие артефакты наглядно демонстрируют владение древними кочевниками технологией изготовления и крашения шерстяных тканей. Об этом феномене писал в своем научном труде «Горноалтайские находки и скифы» С. И. Руденко. «С. И. Руденко отмечал, что во всех больших Пазырыкских курганах были найдены высококачественные шерстяные ткани местного производства...» [2, с. 116]. Этот процесс обработки и изготовления текстиля требовал от мастеров значительных затрат времени и кропотливого труда, отсюда и бережное отношение к нему. Как правило, одежда и бытовой текстиль, сшитые из домотканых материалов, использовались долго и бережно, неоднократно перешивались, штопались и латались. Небольшие лоскутки ткани, не пригодные для шитья крупных изделий, не выбрасывались, а собирались. Из них шили различные одеяла, покрывала или накидки. Для

изготовления одежды и домашнего текстиля древние кочевники наравне с тканью использовали войлок, шкуры и мех животных. Позже, с расцветом Великого шелкового пути, находили применение в быту шелк и хлопок, ввозимые из Китая, Индии и Ирана.

Древние образцы техники кұрақ представлены в коллекции Государственного Эрмитажа. Во фрагменте *седельной покрывки* (ГЭ № 1793-822), найденной во втором Башадарском кургане, наглядно представлена *войлочная лоскутная техника* (рис. 1, а). «Фрагмент сшит из 26 небольших треугольников (высотой 6 см и шириной в основании 4 см), вырезанных из красного, белого и коричневого войлоков. Одни треугольники соприкасаются основанием и сшиты между собой соединительным швом сухожильными нитями, другие – соединяются острыми вершинами. Интересно отметить, что на некоторых треугольниках сохранились следы простежки. Большинство швов сделаны аккуратными мелкими, частыми стежками» [3, с. 124].



Рисунок 1. Фрагменты седельных покрывок:

а) с геометрическим орнаментом (второй Башадарский курган.

Эрмитаж, № 1793–822. Размеры 30х16);

б) из разноцветных треугольников (курган 1, могильник Ак-Алаха-1, МА ИАЭТ СО РАН) [3, с. 124]

Второй фрагмент – *покрытие седла*, найденный в кургане 1 могильника Ак-Алаха (рис.1, б), также представляет *войлочную лоскутную тех-*

нику древних кочевников. Фрагмент собран из разноцветных треугольников, которые, соединяясь основанием, образуют ромбы.

Следующий археологический образец был найден в кургане Туэкта (восточная часть Горного Алтая). *Мужские штаны* из плотной замши были широкими и кроились из более чем 400 разноцветных лоскутков [5, с. 94].

Представленные примеры – это не проявление скупости и аскетизма кочевников. Аккуратное шитье из тщательно подобранных мелких фрагментов ткани или меха необязательно объяснялось экономией, хотя этот аспект немаловажен. Значимую роль в крое данных текстильных изделий играла *симвоико-ритуальная функция*. Существовало поверье: одежда, сшитая из множества лоскутов, обладала магической силой оберега. До недавнего времени в культуре среднеазиатских народов (таджиков, узбеков, каракалпаков, казахов, киргизов) существовал обычай: на сороковой день с момента появления на свет ребенка одевать в одежду, сшитую из сорока лоскутков [1, с. 93]. Такой лоскут должен иметь форму треугольника «*тұмар*» – оберега, символизирующего глаз, который защищает ребенка от различных бед.

Безотходный и универсальный способ использования отрезков материала привел к многообразию ассортимента текстильных изделий с элементами *құрақ*. В зависимости от предназначения обозначались и названия этих изделий. В традиционном интерьере казахов это всевозможные покрывала и накидки для кроватей, сундуков, шкафчиков – *құрақ көрпе*. Самый популярный в казахской среде стеганый узкий, длинный матрас для сидения на полу – *құрақ көрпеше*, который используется в быту по сегодняшний день как в ауле, так и в городской среде. Можно назвать также всевозможные подушки с лоскутными наволочками – *құрақ жастық*, эффектные настенные войлочные ковры с использованием тканевой аппликации – *құрақ-тұскиіз* и многие другие изделия.

Существуют два основных способа сшивания лоскутов: мозаичный и аппликативный. В крупных изделиях сначала готовится законченный по композиции блок, затем несколько блоков собираются в цельное полотно. В небольших изделиях метод работы заключается в последовательном пришивании лоскутов от центра будущей композиции к ее наружному краю.

Мозаичный или аппликативный способ изготовления *құрақ* представляет большие возможности мастерице для творчества как в приклад-

ных, так и в декоративных композициях. Происходит подбор не только геометрических форм лоскутов, но и текстуры, фактуры, плотности материала, также имеющих большое значение. В зависимости от вкусовых предпочтений, мастера подбирают цвета – преимущественно контрастные (для большей выразительности). На рисунке 2 приведен образец *құрақ көрпе* (покрывала для кровати), который наглядно демонстрирует композиционные решения использования данной техники.



Рисунок 2. Фрагмент *құрақ көрпе* – покрывала для кровати.
Мастер неизвестный, середина XX века (фото авторов)

В редком экземпляре *құрақ көрпе* (рис. 2) представлено многообразие лоскутных композиций, используемых мастерицами при изготовлении данного изделия. Полотно буквально пестрит обилием разнообразных узоров, выполненных в ручной технике *құрақ*. Декоративные акценты созданы за счет нашивных орнаментальных лоскутных композиций вперемежку с тканями промышленного производства. Центр покрывала украшен отдельным полотном, нашитыми фрагментами *тұскиіз* – *вышитого настенного ковра*. Особую выразительность всей текстильной композиции придают контрастные орнаментальные вставки в виде каймы. Тонко подобранные в один общий колорит оттенки покрывала говорят о мастерстве и безупречном вкусе мастерицы.

Созданный вручную каждый орнаментальный блок *құрақ* имеет свое значение. В данном случае можем наблюдать примененные виды геометрических орнаментальных комбинаций: *төрт құлақ* – четыре стороны света, *жұлдыз* – звезда, *ботагөз* – верблюжий глаз, *тышқан ізі* – мышинный след.

Помимо хлопчатобумажных вставок, можно заметить и шелковые вставки с узбекскими мотивами – «икат». Выполненный ручным способом узбекскими ремесленниками материал очень ценился в казахской среде. Такую ткань не выбрасывали, а старались применить ее как в отделке или украшении одежды, так и в бытовом текстиле.

Незаурядная фантазия, смелость, знание технологических приемов и смысловых значений орнаментов – это те качества, которыми должна обладать мастерица, изготавливая *құрақ көрпе*. Художественный вкус проявляется при комбинировании разных тканей по цвету, фактуре, плотности; при учетывании размера и масштаба; расставлении в композиции главных и второстепенных акцентов.



Рисунок 3. Фрагмент құрақ көрпе – покрывала для кровати (из коллекции Азата Акимбека). XIX век, мастер неизвестный (фото авторов)

Представленный на рисунке 3 фрагмент *құрақ көрпе* – покрывала для кровати из частной коллекции известного в Казахстане коллекционера князя Азата Акимбека – привлекает особым ярким колоритом. В композиционном плане полотно поделено на симметричную квадратную сетку, состоящую из лоскутных блоков *құрақ* и однотонных лоскутных материалов плюша и натурального узбекского шелка «икат». Прослеживающийся диагональный ритм узора вносит в композицию движение,

противостоит уравновешенности и симметрии. Обрамляет всю композицию орнаментированный бордюр из геометрических элементов.

В лоскутном блоке *құрақ* очень тонко использован мастером контрастный черный цвет. В данном случае орнаментальная комбинация, состоящая из ромбов и квадратов «*ботакөз*» («*глаз верблюда*»), имеет значение оберега.

Несмотря на активный красный тон всего *құрақ көрпеші*, отдельные орнаментальные контрастные вставки привлекают своей выразительностью и динамикой. Они, словно тысячи глаз, впиваются в человека, отгоняя злые помыслы и оберегая молодую семью от сглаза. Такие покрывала, как правило, были составной частью приданого невесты.



Рисунок 4. Құрақ көрпеші – стеганое узкое длинное одеяло в виде матраца для сидения на полу, 1988 год. Ахметжанова Бимария, Карагандинская обл., с. Егиндыбулак (фото авторов)

Самый распространенный вид текстильного изделия в казахской среде – *құрақ көрпеші* (рис. 4). Орнаментальных вариаций *құрақ көрпеші* великое множество, и все они также созданы из различных лоскутов ткани. При выкраивании лоскутов преимущественно используются простейшие геометрические элементы – треугольники, ромбы, квадраты, крестовины. Видимая простота декора обманчива: при создании орнаментальных форм необходимо владеть мастерством компоновки, которое приходит с опытом. Нужно отметить, что каждая такая форма несет в себе глубокий философский смысл, заложенный еще предками.

В данном случае за основу взята форма треугольника «*тұмар*». Распространенная классическая форма связана с магией оберега от сглаза.

При изготовлении мастерицей лоскутного одеяла *құрақ* в основном применялись куски материала *жырттыс*, которые раздавались при похоронах или других значимых событиях. Таким образом, сшитые вместе мелкие лоскуты энергетически являлись своеобразным талисманом на счастье. Текстильные изделия *құрақ* входили в состав приданого невесты, и наши прабабушки верили, что технология изготовления данного традиционного одеяла скрепляет воедино новую семью с многочисленными родственниками.

В середине XX века в казахской среде еще были популярны *құрақ-тұскиіз* – настенные ковры. В зависимости от региона они были разных видов: в технике вышивки, аппликации, смешанной технике, в некоторых музейных коллекциях XIX века можно обнаружить на *тұскиіз* даже нашивки шкур диких животных. Традиционные *құрақ-тұскиіз*, выполненные аппликативным способом, стилистически и композиционно схожи с войлочными постилочными коврами – «*сырмақ*», в которых присутствует позитивно-негативный принцип построения узоров. Они обладают следующими характеристиками – это плотное заполнение орнаментом всего поля, четкая симметрия, масштаб, сдержанная цветовая гамма, придающая ковру особую декоративную выразительность.



а

б

Рисунок 5. Фрагменты *құрақ-тұскиіз* – настенного войлочного ковра с использованием тканевой аппликации:

а) Акмолинская обл., г. Кокшетау, 1987 год. 141x168, мастер неизвестный (фото авторов);

б) Карагандинская обл., с. Мыржык, 1960-е годы. 140x178. Рахия Жумабаева (фото авторов)

Технологической составляющей представленных экземпляров (рис. 5) является аппликативный способ изготовления изделия, где на основной нейтральный хлопчатобумажный фон выкладывается орнаментальная композиция. Но в отличие от обычного *тұскиіз*, выполненного преимущественно в одном цвете, в *құрақ-тұскиіз* используются лоскуты различных материалов, отличающихся по фактуре и цвету. Скрепляющим компонентом между основой и узором в обоих *құрақ-тұскиіз* является шнуровая нить или тесьма, придающая законченный вид всему изделию.

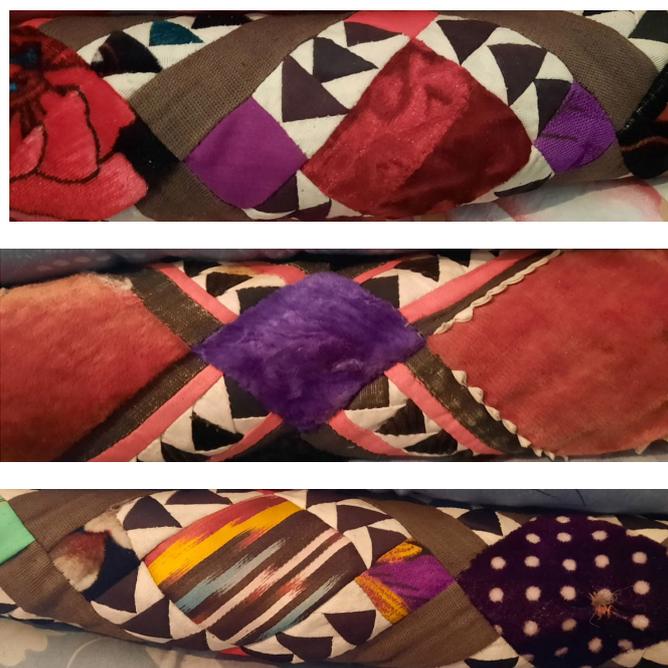


Рисунок 6. Фрагменты жастық – подушки с лоскутными наволочками для молодоженов, 1973 год. Ұлхия Турлыбекова, Туркестанская обл., г. Жетісай (фото авторов)

История *жастық* является прямым доказательством того, что текстильные изделия *құрақ* входили в состав приданого невесты – *қыз жасау*. Подушка, представленная на рисунке 6, предназначалась для молодоженов. В геометрическом наполнении орнаментальной композиции прослеживается основной мотив «*тышқан ізі*» – *мышиний след*. В большинстве случаев такой орнаментальный мотив используют в окантовке или бордюре текстильного изделия. В представленном же варианте этому мотиву отводится доминирующая роль. Выполненный из лоскутных треугольных комбинаций орнаментальный фрагмент являлся своего рода во-

площением энергетической силы. Лоскуты тканей отличаются по составу и фактуре. Чтобы подчеркнуть достаток семьи и добиться большего декоративного эффекта в изделии, мастерица использовала лоскуты наиболее ценимых тканей – таких, как плюш, бархат, велюр. К тому же мягкий и ворсистый материал создавал особую атмосферу уюта в доме. Лоскуты же хлопчатобумажной ткани применили в данном случае для контрастной окантовки. Очень выразительный и в то же время сдержанный колорит *жастық* говорит о тонком вкусе мастерицы. А искусное мастерство выражается в умении создать оригинальные композиции из аккуратных и тщательно подобранных лоскутных элементов. Со слов мастерицы, интересна семантика данной композиции. Казахи издревле придавали большое значение природным явлениям, и в данном контексте подразумевается аналогия солнца и света. Квадратный лоскут является центром композиции. Орнаментальный мотив «*тышқан ізі*» – *мышинный след* – демонстрирует расходящиеся в разные стороны лучи солнца. Солнечный свет после долгой зимы согревает своим теплом землю, пробуждая природу. Без солнечного тепла и света нет радости. В семье энергия должна исходить от женщины; ей, подобно солнцу, нужно дарить свое тепло домочадцам, быть доброжелательной, и тогда это тепло возвратится добрыми поступками.



Рисунок 7. Жастық – подушка с лоскутной наволочкой (из коллекции Азата Акимбека), середина XX век, 50x60, мастер неизвестный (фото авторов)

Интересный экземпляр лоскутной наволочки из личной коллекции князя Азата Акимбека представлен на рисунке 7. Характерной чертой данного изделия является ромбовидная сетка, которая служит основой всей композиции. Доминантный орнаментальный мотив «*тышқан ізі*» удерживает и уравнивает активное, насыщенное сочетание ярких цветов наволочки. В то же время геометрия композиции, лаконичные цвета придают изделию собранность и цельность. Дополнительный декоративный эффект создается тесьмой, прошитой декоративной строчкой.

Благодаря своей цветовой насыщенности, мягкой и ворсистой фактуре лоскутов, *жастық – подушка* постоянно находилась в поле зрения, создавая в жилище праздничную атмосферу, даря хорошее настроение.

Как видно из представленных образцов, при изготовлении *құрақ* использовались в основном простейшие элементы – треугольники, ромбы, квадраты, крестовины. С их помощью мастерицы создают своеобразное живописное пространство, которое отличается яркой выраженной декоративностью, а орнаментальные мотивы воплощают многообразие ассоциативных образов.

Воплощенная в геометрических композициях лоскутных изделий картина мира отличается многообразием трактовок. Кроме того, отметим и неоднозначную трактовку самого слова «*құрақ*». Помимо первоначального смысла (см. выше), данное слово включает значение, которое определяется двумя его частями: «*құр*» (в переводе с казахского языка – «*только*» или «*создай*») и «*ақ*» («*белое*»). Таким образом, еще раз находим подтверждение тому, что при сшивании цветных лоскутов происходит намеренное предвещание светлых, хороших событий в жизни человека, так как белый цвет в казахской культуре имеет сакральный смысл, является символом белого пути, истины и счастья.

Список литературы

1. Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов: монография. – М.: Наука, 1988. – 200 с.
2. Полосьмак Н. В. Всадники Укока. – Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. – 336 с.
3. Полосьмак Н. В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III век до н. э.). – Новосибирск: ИНФОЛИО, 2005. – 232 с.: ил.

4. Успанова С. С., Нуржасарова М. А. Особенности лоскутного искусства в разных странах мира [Электронный ресурс]. – URL: <http://repository.atu.kz/xmlui/bitstream/handle/123456789/290/9614.pdf?sequence=1%20HYPERLINK%20%22http://repository.atu.kz/xmlui/bitstream/handle/123456789/290/9614.pdf?sequence=1&isAllowed=y%22&%20HYPERLINK%20http://repository.atu.kz/xmlui/bitstream/handle/12345678/290/9614.pdf?sequence=1&isAllowed=y%22isAllowed=y>.
5. Яценко С. А. Костюм древней Евразии: ираноязычные народы. – М.: Вост. лит, 2006. – 664 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
Некоторые вопросы становления органной музыки в западноевропейской культуре от зарождения до Баха	
<i>Жекенова М. Д., Абдрахман Г. Б. (г. Нур-Султан, Казахский национальный университет искусств)</i>	4
Жанр виолончельной сонаты в творчестве И. Геништы (на примере ор. 13)	
<i>Бастина Е. С., Гаврилова Л. В. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)</i>	9
Жанр фортепианного трио в камерно-инструментальном творчестве Сезара Франка	
<i>Картавая А. А., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	14
Музыкальная цитата в симфоническом творчестве И. Хейфеца	
<i>Черемных Г. А., Гаврилова Л. В. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)</i>	21
Ремикс и современная композиторская практика. Деятельность Габриэля Прокофьева	
<i>Филимонова Д. Н., Гаврилова Л. В. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)</i> ..	26
Просветительский проект «Композиторы-современники» для обучающихся ДМШ и ДШИ: опыт создания и реализации	
<i>Березина С. А., Мороз Т. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	31
Имидж современного уличного музыканта: к постановке проблемы	
<i>Горбунова В. И., Поморцева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	41
Инклюзивное образование детей-аутистов в современной музыкальной педагогике	
<i>Овчинникова М. Л., Захарченко В. С. (г. Хабаровск, Хабаровский государственный институт культуры)</i>	47

Раздел 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

24 прелюдии и фуги Карла Черни: повторение опыта И. С. Баха в эпоху Романтизма

Михалёва Л. А., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 53

Картинный принцип композиции на примере сочинения для фортепиано «Святки» ор. 41 С. М. Ляпунова

Колеевич К. М., Винокурова Н. В. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского).. 61

Произведения для левой руки в истории фортепианной музыки

Белоусова Л. В., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 67

Фридрих Гульда – импровизация против интерпретации

Глушкова О. А., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 76

Музыка для гобоя Татьяны Чудовой

Смирнова Е. В., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 82

Раздел 3. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

Жанровое определение спектакля: анализ нетипичных номинаций (на примере репертуара театров Западной Сибири)

Костырин Р. В., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 89

Режиссерские стратегии в сценическом воплощении литературного текста (на материале спектаклей кузбасских театров)

Трегубова Н. А., Шелтрекова Я. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 95

Слагаемые художественного образа роли (на материале спектаклей Кемеровского театра для детей и молодежи)

Полякова А. О., Прокопов В. Л. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 101

Ориентация режиссуры Кирилла Серебренникова на европейский театр	
<i>Оленцов А. Е., Мылликова И. А. (г. Красноярск, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского).....</i>	107
Тенденции постмодернизма в речевом искусстве спектакля на рубеже XX–XXI веков (на опыте театральных постановок г. Новосибирска)	
<i>Парфенов А. М., Поздняков С. В., Богданова В. Б. (г. Новосибирск, Новосибирский государственный театральный институт)...</i>	112
Раздел 4. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ	
Роль массовых праздников и фестивалей в городской среде	
<i>Яковлева Ю. Ю., Басова Е. А. (г. Тюмень, Тюменский государственный институт культуры).....</i>	119
Замысел сценария театрализованных представлений и праздников: сущность явления	
<i>Купрякова И. И., Бухреева Е. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	124
К вопросу о влиянии «фактов искусства» на современную зрительскую аудиторию	
<i>Аношко Н. В., Павлов А. Ю. (г. Омск, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского).....</i>	131
Раздел 5. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА	
Направленность мотивации научной деятельности студентов вуза культуры	
<i>Лемегов М. А., Ахметгалева З. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	138
Особенности имиджа педагога через его роль инфлюенсера	
<i>Горбунова В. И., Григоренко Н. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	144
Гендерная идентичность студентов вуза культуры в компьютерных играх в условиях цифровой трансформации	
<i>Гладышев П. В., Конькова З. В., Степанова А. А., Шевцова М. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)....</i>	152
Практическая подготовка как основа формирования педагогической компетентности педагогов-хореографов	
<i>Давыдова А. А., Чурекова Т. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	158

Краеведение как основа тематических композиций юных художников

Селиванова Е. А., Шкуронет М. А. (г. Стрежевой, Муниципальное казенное учреждение «Управление культуры, спорта и молодежной политики Администрации городского округа Стрежевой»; Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей «Детская школа искусств»)..... 165

Раздел 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Оценочный компонент любительского отзыва на музыкальное произведение: языковые способы выражения

Паршина Е. Е., Деева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 172

Образ летописца Пимена в художественном мире исторической трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

Ускова А. И., Ходанен Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 179

Раздел 7. НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Этнокультурный образ Аскизского района Республики Хакасия в материалах сети Интернет

Гирич К. А., Новиков Д. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 185

Кұрақ – лоскутное творчество

Жукенова Ж. Д., Солтанбаева Г. Ш. (г. Нур-Султан, Казахский национальный университет искусств)..... 192

Научное издание

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:
ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ II

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *С. В. Половникова*
Компьютерная верстка *Я. А. Цымбал*

Подписано в печать 22.07.2022. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 10,6. Усл. печ. л. 12,1
Тираж 550 экз. Заказ № 32.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru