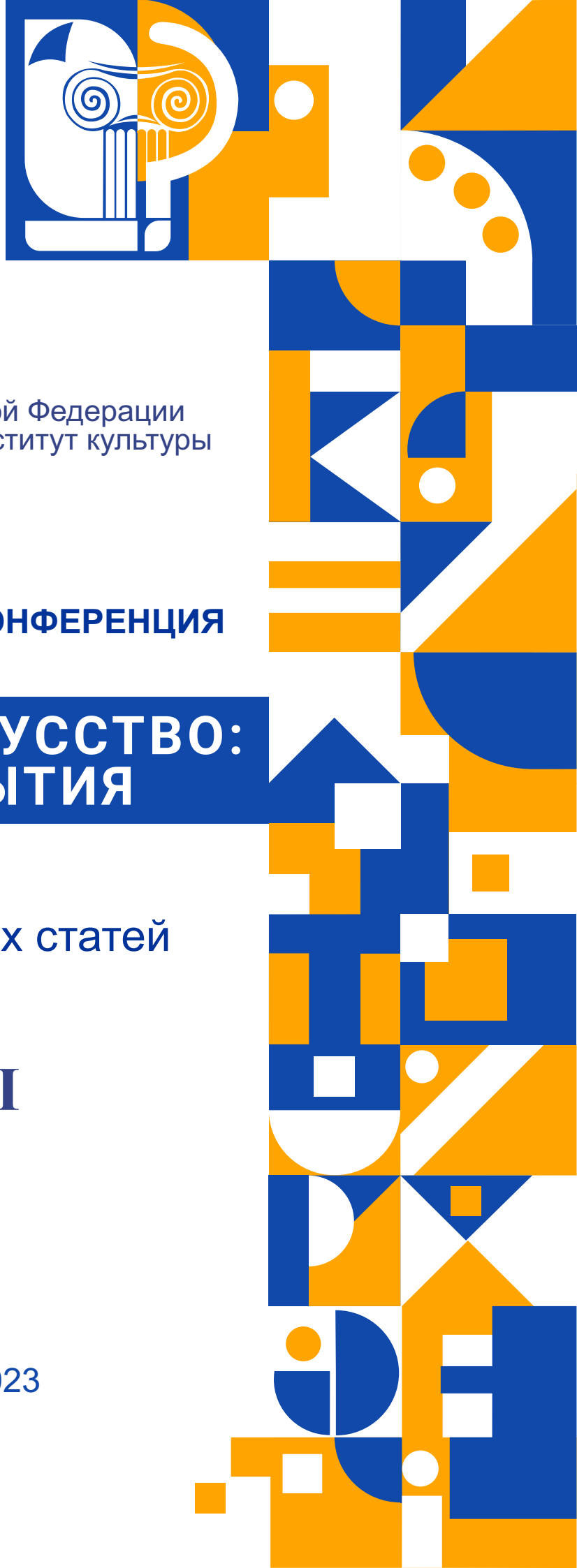




Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

**III (XII) МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ**

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

Том II

Кемерово 2023

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный институт культуры

*Посвящается
Году педагога и наставника*

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ II

Кемерово 2023

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. искусствоведения, КемГИК **Н. С. Попова** (том I, раздел 1);
декан ФВИ, доц., КемГИК **Т. Ю. Казарина** (том I, раздел 2);
д-р культурологии, проф., КемГИК **О. Ю. Астахов**,
канд. культурологии, доц., КемГИК **А. С. Двуреченская** (том I, раздел 3);
д-р культурологии, проф., КемГИК **Н. Л. Прокопова** (том I, раздел 4);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Е. Ю. Светлакова** (том I, раздел 5);
канд. культурологии, доц., КемГИК **О. В. Кузьмина** (том I, раздел 6);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **Л. И. Лазарева** (том I, раздел 7);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Н. Н. Григоренко** (том I, раздел 8);
канд. экон. наук, доц., КемГИК **С. А. Мухамедиева** (том I, раздел 9);
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. В. Поморцева** (том II, раздел 1);
д-р искусствоведения, проф., КемГИК **О. В. Синельникова** (том II, раздел 2);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Т. В. Сафарова** (том II, раздел 3);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **А. В. Палилей** (том II, раздел 4);
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Е. Е. Рыбникова** (том II, раздел 5);
д-р пед. наук, доц., КемГИК **Л. Г. Тараненко** (том II, раздел 6);
канд. пед. наук, доц., КемГИК **В. В. Мишова** (том II, раздел 7);
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Д. Д. Родионова** (том II, раздел 8).

Ответственный редактор:

сотрудник научного управления КемГИК
А. П. Фибих

К90 Культура и искусство: поиски и открытия : сб. науч. ст. : в 3 т. /
Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово : КемГИК, 2023. – Т. II. –
350 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0556-1

ISBN 978-5-8154-0680-3

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 978-5-8154-0680-3

© Авторы статей, 2023

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2023

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 III (XII) 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;
- Народная художественная культура: актуальные проблемы теоретических и прикладных исследований;
- Хореографическое искусство и образование: проблемы изучения, сохранения и развития;
- Художественный текст в пространстве межкультурной коммуникации;
- Информационные, образовательные и социокультурные технологии в библиотечно-информационной деятельности;
- Исследование и разработка информационно-коммуникационных технологий как основа информатизации общества;
- Музеефикация и актуализация историко-культурного и природного наследия.

Тематика статей данного тома разнообразна и определяется кругом научных интересов авторов и их научных руководителей, а также отражает основные направления их методической и научной деятельности. В объективе исследователей оказались не только практические, но и теоретические проблемы современной культуры и искусства. В статьях рассматриваются: музыкальная культура и исполнительство в аспекте искусствоведческих, социально-исторических и педагогических исследований; этническая и танцевальная культуры; особенности художественных текстов, библиотечно-информационной деятельности, а также информационно-коммуникативных технологий; современные музейные объекты, представлен опыт работы по созданию тактильных копий в региональной молодежной научной лаборатории.

Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Шкадун Надежда Сергеевна, студент
Шнайдер Вера Андреевна, кандидат искусствоведения, доцент
Белорусская государственная академия музыки*

ОПЕРА «РУСАЛКА» А. ДВОРЖАКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЧЕШСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

OPERA «RUSALKA» BY A. DVOŘÁK THROUGH THE PRISM OF CZECH NATIONAL TRADITIONS

Аннотация: В статье рассматривается опера «Русалка» А. Дворжака. В центре внимания автора – принципы претворения чешских национальных традиций в музыкально-театральном произведении.

Ключевые слова: А. Дворжак, чешская культура, опера «Русалка», фольклор, национальные традиции.

Abstract: The article discusses the opera «Rusalka» by A. Dvořák. The author focuses on the principles of the realization of Czech national traditions in a musical and theatrical work.

Keywords: A. Dvořák, Czech culture, opera «Rusalka», folklore, national traditions.

За свою историю чешское оперное искусство пережило большое количество взлетов и падений. В начале XIX столетия в Праге официально существовала только немецкая опера, постановки спектаклей на итальянском языке прекратились к 1806 году.

Период конца XVIII – начала XIX века стал тем временем, когда деятели искусства стали задумываться над вопросами роста национального самосознания. В этой связи вспомним движение представителей чешской интеллигенции, деятельность которых была направлена на пробуждение национального сознания народа. В литературе движение «будителей» можно встретить под названием «Чешское Возрождение». Их стремления проявились в многочисленных работах писателей, публицистов и критиков. Представители движения «будителей» испытывали живой интерес к чешскому народному творчеству, в том числе и музыкальному.

Новый этап в развитии национального искусства пришелся на время становления и расцвета оперного театра. На рубеже XVIII–XIX столетий выдвигается целая плеяда чешских композиторов, оперы которых сыграли немаловажную роль в истории чешской музыки. Среди них: Войтех Йировец («Мирина», «Аладин», «Роберт, или Испытание» и др.), Вацлав Ян Томашек («Серафина, или Великодушные и любовь», «Альваро и Сакунтала»), Франтишек Шкroup и др. В 1825 году Ф. Шкroup создал первую национальную чешскую оперу «Dratenik»¹.

Через это произведение наметились пути утверждения как чешского литературного языка, так и самобытных национальных черт музыкальной выразительности. Однако Ф. Шкroup не сумел реализовать все свои идеи и замыслы по поводу создания национальных произведений. Из 9 опер композитора только 3 были написаны на чешские тексты, остальные же претерпели серьезные влияния французской и немецкой романтических опер.

Первую половину XIX века в развитии музыкального искусства в Чехии принято называть «досметановским». Следующий период пришелся на годы активной работы двух композиторов: Берджиха Сметаны и Антонина Дворжака, которых по праву считают основоположниками чешской композиторской школы.

К опере Дворжак обращался на протяжении всей жизни, и именно в этом жанре он сумел претворить и богатое национальное наследие своей родины, и опыт композиторов прошлых лет, и свои собственные открытия. В целом в оперном наследии композитора можно выделить 3 жанровые разновидности: произведения народно-бытового плана, историко-романтические оперы и оперы народно-сказочного склада.

Кульминацией творчества Дворжака стала опера «Русалка». С первого же представления в 1900 году она завоевала признание и любовь слушателей. По словам Отакара Шóурека, «Русалка» сразу же стала оперой, обожаемой чешскими сердцами. Создателем либретто выступил чешский драматург Ярослав Квáпил. В основу либретто легло древнее поверье, в котором воплощается образ девушки-русалки, полюбившей человека, а после его измены обрëкшей себя на вечные страдания. Вместе с фольклорной основой в либретто наблюдаются черты других сочинений схожей тематики.

¹ Dratenik – в дословном переводе означает «проволочник» или «дротарь». А. Н. Пыпин указывал, что «дротари – бедные словаки, которые, не находя дома никаких средств существования, отправляются по окрестным провинциям, заходят в Прагу, Вену и дальше и промышляют продажей мышеловок, связывают проволокой разбитую посуду и т. п.» [2, с. 146].

Опера «Русалка» стала не только выдающимся произведением Дворжака. С появлением этого произведения чешское оперное наследие пополнилось новой жанровой разновидностью – лирическая сказка. «Это на редкость гармоничное сочетание сказочности и лиричности как нельзя лучше отвечало свойствам дворжаковского дарования» [4, с. 516].

Драматургия сочинения основана на сопоставлении двух миров и их представителей. Первый мир – условно «сказочный» или «фантастический». Второй мир – «реальный». Главная героиня оперы Русалка может быть отнесена к первому, фантастическому миру, так как является вымышленным персонажем, героем народных легенд. Однако некоторые исследователи отмечают, что Русалка является «связующим звеном между миром природы и миром живых людей» [4, с. 519].

Русалка – образ, издавна существовавший в культуре славян. Циклы обрядов, в которых главной героиней являлся образ русалки, у славянских народов назывались по-разному: «русалия» у русских; «русалска седмица» («русалия», «русалница») у болгар; «русалье», «risale», «rusalje», «risalski svetki», «rusalji» у народов Югославии; «rusale» у румын; «русалии» у молдаван; «rusadlo» у чехов, «rusadla» у словаков, «rëšai» у албанцев [5, с. 212]. В. Я. Пропп определял русалок в качестве персонажей, связанных с культом растений, плодородия, влаги, персонифицированной стихией природы и воды.

В художественной практике существует два подхода к воплощению образа русалки: первый, когда русалка является собой с самого начала, то есть она – мифологическое существо. Другой же подход описывает превращение девушки в морское существо после какого-либо травмирующего события. В опере Дворжака главная героиня изначально является волшебным существом, живущим в лесном озере.

Персонажем фольклорного наследия в опере выступает и образ Ежи-Бабы. Само наименование несколько отличается в разных славянских традициях: например, «Jędza», «Babojędza» у поляков; «Jaga baba», «Ježi baba» у словенцев; «Баба-Язя», «Язі-баба» у украинцев; «Баба-Юга́», «Ягіня» у белорусов. В русской и болгарской традициях Ежи-Баба известна как Баба-Яга. В. Я. Пропп выделял три основных «формы Яги»:

1. Яга-дарительница, к которой приходит герой с просьбой получить помощь или что-либо материальное;
2. Яга-похитительница: персонаж с ярко выраженными отрицательными чертами, который крадет детей и пытается их изжарить;
3. Яга-воительница.

В либретто Я. Квапила Ежи-Баба является дарительницей, которая откликается на просьбы Русалки об обретении души. Фантастический мир оперы представлен также такими героями, как Водяной, лесовички (или лесные феи) и русалки.

В «Русалке» Дворжак показывает и жизнь обычных людей. Так, в оперу были введены два весьма колоритных образа – Лесника и Поваренка, через которых создается атмосфера истинной чешской жизни. Сцены с Лесником и Поваренком опираются на жанрово-бытовое начало с чертами комичности.

Показательным является и то, что либретто «Русалки» было написано на чешском языке, поскольку в годы создания оперы Чехия хоть и считалась отдельной государственной единицей де-юре, однако де-факто входила в состав Австро-Венгрии и имела множество ограничений. Именно данное обстоятельство послужило импульсом для бурного роста национального самосознания. Поднявшиеся восстания и протесты получили живой отклик в сфере искусства, одной из фундаментальных основ которой стало выдвижение чешского языка на новый, общенациональный уровень.

Следующий уровень претворения «национального» в произведении – его музыкальный язык. Рассмотрим некоторые номера «Русалки». Весь склад музыки оперы является самобытно национальным. Опера открывается увертюрой, построенной на двух контрастных темах: теме водных глубин и теме Русалки (по определению И. Бэлзы).

Мелодия темы Русалки построена на терцовых оборотах, что является характерной особенностью чешского фольклора (Приложение, пример 1).

Образ Русалки разносторонне обрисован в первом действии, где особенно выделяются ариозо и «Песнь Луне»: их плавные, распевные мелодии близки чешским народным напевам.

Сцены Лесника и Поваренка из второго действия «строятся либо на песенно-танцевальных попевках, восходящих к чешскому фольклору, либо на “скороговорочной” мелодике, сложившейся в жанре комической оперы» [4, с. 533]. Лесник и Поваренок – типично зингшпилевские персонажи, которым Дворжак дает развернутую характеристику.

Одним из ярчайших номеров, раскрывающих образ Ежи-Бабы, является сцена ее заклинания. Лесная колдунья готовит зелье для Русалки, чтобы исполнить ее желание стать человеком. Все вокруг шипит, царит устрашающая атмосфера, но в то же время музыка сцены пронизана чертами танцевальности. Трехдольный размер, характерный ритмический

рисунк в вокальной партии и штрих *staccato* придают легкое, скерцозное и даже игривое настроение.

Основная тема ариозо представляет нисходящее движение в диапазоне октавы. Собрав воедино все звуки, получим квинтовый звукоряд с субсекундой (h c i s d e f i s + a) – характерное явление фольклорной песенной традиции многих славянских народов (Приложение, пример 2).

В музыкальный материал ариозо композитор вводит лейттему Ежи-Бабы: она звучит как инструментальный проигрыш у духовых инструментов. Этим же лейтмотивом завершается сцена заклинания.

Таким образом, чешские национальные традиции проявляются в опере «Русалка» Дворжака на нескольких уровнях:

- сюжет: либреттист и композитор обращаются к народным легендам о русалке, которые были распространены у славянских народов; также, несмотря на все притеснения, либретто оперы было написано на чешском языке;
- персонажи: Русалка, Водяной, Ежи-Баба, лесные феи – образы, которые с давних времен живут в легендах и преданиях большинства славянских народов. В оперу также вводятся персонажи, наделенные жанрово-бытовыми, комическими характеристиками, – Лесовик и Поваренок;
- музыкальный язык: характер напевов, декламации, обрисовка реальных и фантастических персонажей, картин природы являются самобытно национальными. Отметим частое использование терцовых ходов, бурдонных квинт, мерцания мажора и минора, движение по звукам трезвучий, характерные звукоряды – пентахорды с субсекундой, трихорды в кварте. Дворжак обращается к куплетно-варьированным формам, ведь вариативность – одна из главных особенностей фольклорной традиции, которая заключается в постоянном обновлении звучащего материала.

Музыкальный язык оперы, безусловно, представляет индивидуальный почерк Дворжака-композитора, но также он вобрал в себя лучшие принципы народного творчества Чехии, многие черты и приемы композиторов прошлых времен, дело которых с достоинством продолжил Дворжак. Опера «Русалка» является не только знаковым произведением мирового оперного искусства, но и важнейшей ступенью в преломлении чешской национальной традиции.

Список литературы

1. Бэлза И. Ф. Антонин Дворжак. – М.; Л.: Музгиз, 1949. – 138 с.
2. Бэлза И. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М.: Музгиз, 1951. – 586 с.

3. Гулинская З. К. Антонин Дворжак. – М.: Музыка, 1973. – 240 с.
4. Егорова В. А. Антонин Дворжак. – М.: Музыка, 1997. – 616 с.
5. Златковская Т. Д. Rosalia – Русалии? (О происхождении восточнославянских русалий) // VIII Междунар. съезд славистов: история, культура, этнография и фольклор славянских народов: сб. ст. – М.: Наука, 1978. – С. 210–226.
6. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. – М., 1995. – № 1. – С. 61–71.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинград. гос. ордена Ленина ун-та, 1946. – 338 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Увертюра к опере «Русалка», тема Русалки



Пример 2

Сцена заклинания Ежи-Бабы

*Старостина Александра Сергеевна, ассистент-стажер
Карташова Татьяна Викторовна,
доктор искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова*

ОСОБЕННОСТИ ВЫСТРАИВАНИЯ АНСАМБЛЯ В СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ СЕЗАРА ФРАНКА

FEATURES OF THE FORMATION OF THE ENSEMBLE IN THE VIOLIN SONATA OF CESAR FRANK

Аннотация: В статье рассматривается соната для скрипки и фортепиано французского романтика Сезара Франка – один из шедевров скрипичного репертуара. Акцентируется проблема специфики работы над ансамблевостью в данном произведении.

Ключевые слова: Сезар Франк, скрипичная соната, французское камерно-инструментальное искусство, стилевые особенности, специфика работы над ансамблем

Abstract: The article discusses the sonata for violin and piano by the French romantic Cesar Frank – one of the masterpieces of the violin repertoire. The problem of the specifics of working on ensembleness in this work is emphasized.

Keywords: Cesar Frank, violin sonata, French chamber and instrumental art, stylistic features, specifics of work on the ensemble

Сезар Франк, органист по призванию, был наделён редким исполнительским даром и очень много времени уделял своему любимому инструменту. Он писал для него на протяжении всей жизни, оставив свыше ста тридцати пьес для органа. В первый период творчества С. Франк часто обращался к фортепиано, так как вёл активную концертную деятельность, нередко выступая со своими сочинениями, которые в основном представляли собой парафразы на темы модных тогда опер, вариации салонно-виртуозного характера и бравурно-виртуозные пьесы (каприсы, фантазии). Свой творческий путь С. Франк начал именно с камерной музыки (первые сочинения – четыре фортепианных трио 1841–1842 годов). К ней он возвращается и в зрелом периоде творчества, создав ряд выдающихся произведений в этом жанре (струнный квартет, фортепианный квинтет,

скрипичная соната). Творчеству композитора в зрелом периоде характерно жанровое разнообразие, поиск новых форм и идей. Это симфонические поэмы разного типа: «Эолиды» (1876), «Проклятый охотник» (1882), «Психея» (1887–1888), фортепианный квинтет f-moll (1878–1879), скрипичная соната (1886) и струнный квартет D-dur (1889).

Творческое наследие французского композитора Сезара Франка является одним из выдающихся образцов эстетики и поэтики музыкального романтизма. Оно глубоко своеобразно и уникально, представлено многочисленными жанрами. Следует отметить, что Сезар Франк при жизни практически не получил признания своего творчества. Особую роль в популяризации его произведений сыграла концертная деятельность знаменитого скрипача Эжена Изаи, который считал для себя необходимым ознакомить публику с неизвестными сочинениями Франка. Скрипач был также первым исполнителем произведений целого ряда своих современников – Камиля Сен-Санса, Габриэля Форе, Клода Дебюсси.

Соната для скрипки и фортепиано С. Франка является одним из трёх произведений для камерно-инструментального состава, которые были сочинены композитором в последнее десятилетие его жизни. Все они считаются высочайшими образцами французской камерной музыки. Соната – одно из общеизвестных произведений концертного и педагогического репертуара скрипача. Сочинение было написано в 1886 году и носило автобиографичный характер. Первоначально она была задумана «как виолончельная, однако композитор переработал её в скрипичную» [2, с. 54].

Знаменитый скрипач, друг С. Франка и первый исполнитель его сочинений для скрипки Э. Изаи (1858–1931) собирался жениться. По этому поводу композитор решил сделать ему неожиданный музыкальный сюрприз в качестве масштабного произведения, в котором бы скрипач мог продемонстрировать все виртуозные и художественно-выразительные стороны своей игры. Рукопись сочинения была отправлена вместе с Шарлем Бордом (учеником С. Франка) в Арлон и вручена Эжену Изаи в качестве подарка на день свадьбы с Луизой Бурдо (сентябрь, 1886). В процессе же сочинения сонаты скрипач всё-таки один раз играл её у Франка в присутствии композитора Пьера де Бревилья. Несмотря на то что ему аккомпанировала высококлассная пианистка, сочинение не прозвучало убедительно. В конце репетиции Э. Изаи сказал: «Очень трудно играть сонату Франка <...> одному» (цит. по [1]).

Поскольку скрипач был не только близким другом С. Франка, но и глубоким поклонником его творчества, эта соната стала любимым сочи-

нением скрипача, которое он исполнял на протяжении всей своей жизни: «Ничто на свете не могло бы доставить мне большей чести и счастья. Это подарок не мне одному, а всему миру» (цит. по [1]). Впоследствии соната исполнялась им неоднократно во многих странах мира. В России Изаи исполнял эту сонату вместе с А. Гольденвейзером в 1910 году. В Париже соната прозвучала впервые в декабре 1886 года в концерте Национального общества и имела огромный успех (исполнял скрипач Гильом Реми), а также, помимо концертной сцены, не раз звучала в салонах.

Несмотря на вполне конкретное посвящение, нельзя в полной мере утверждать, что соната являлась обычным музыкальным сюрпризом на день свадьбы друга композитора. Изначально сочинение писалось для виолончели, но в короткие сроки из-за свадьбы была закончена и переписана уже для скрипки. Именно это послужило причиной синтеза в сонате виртуозного начала скрипичной партии и глубокого многогранного внутреннего содержания всего сочинения, а также сугубо личного «диалога» скрипки и фортепиано.

Таким образом, высокий виртуозный и эстетический характер сочинения был итогом дружбы и творческого сотрудничества С. Франка и Э. Изаи. Само же событие, послужившее поводом для написания сонаты, наложило отпечаток на художественный строй и характер музыкальной образности сочинения – просветлённого, но одновременно загадочного. Эти черты соответствуют и главным составляющим стиля С. Франка. М. С. Друскин так характеризовал стиль композитора: «Искренность, чистота совести, честность, ясность духа, спокойствие, стремление к нежности и мистицизму» [2, с. 147]. Успех и популярность сонаты для фортепиано С. Франка – единичного, но наиболее популярного произведения композитора – во многом обусловлены многогранным талантом первого исполнителя сонаты Э. Изаи, создавшего выдающиеся образцы интерпретации сочинения с талантливейшими пианистами своего времени. Благодаря скрипачу произведение стало известным и в России и сразу же вошло в концертный репертуар отечественных скрипачей.

Обратимся к рассмотрению стилевых особенностей сочинения. Особый отпечаток на стилевые особенности сочинений С. Франка наложила его профессия органиста: полифонический склад, объёмность тембровой окраски звучания. М. С. Друскин считал, что «сначала творчество его как бы естественно вытекает из его профессии органиста; далее оно вдохновляется различными духовными и “светскими” сюжетами и, наконец, достигает полной независимости» [2, с. 154].

Традиционный камерный жанр в творчестве С. Франка глубоко переосмысливается, а также меняется его привычный облик, уподобляясь «симфонии в миниатюре». Благодаря этому его содержание становится глубоким и многогранным, о чём свидетельствует постоянный стилевой «диалог» на протяжении всей сонаты с эпохой барокко. Исходя из этого, исследователи приходят к выводу, что в произведениях композитора происходит «синтезирование черт классического и доклассического искусства, возрождение жанров баховского времени, полифонизация музыкальной ткани в духе мастеров позднего барокко» [5, с. 11].

Также важно отметить необычное строение сонатного цикла, состоящего из четырёх частей, каждая из которых написана в индивидуализированной сонатной форме. Так, первая часть – это свободная сонатная форма с эпизодом вместо разработки, вторая – сонатное *allegro* с разработкой небольших масштабов и кодой, четвёртая – рондо-соната. Третья часть (*Recitativo-Fantasia*) «написана в нетрадиционной для сонаты свободной форме, состоящей из двух контрастных разделов: своеобразная сольная каденция-монолог и широкая лирическая ария» [4, с. 187]. Эта часть, находящаяся в точке золотого сечения целого, является лирическим центром сонаты, именно в ней концентрируются все главные темы предыдущих частей. Также стоит отметить, что здесь помимо уже знакомых тем возникает новая речитативная, и с этого момента начинается новая волна развития в другом русле. Интересна также форма четвёртой части – нетрадиционное соединение сонатной формы с чертами рондо, в которой темы проходят в каноническом проведении. Таким образом финал вдруг непредсказуемо даёт разрешение конфликта и выступает в роли синтетического начала. В кульминационном же разделе части появляется эпизод третьей части, за счёт чего образуется ещё одна интонационная арка. В финале, как часто бывает, объединяются темы из предыдущих частей. Четвёртая часть ярко противопоставлена первой и второй частям, которые образуют своеобразный «малый цикл». Именно такое нетрадиционное построение сонатного цикла указывает на связь с эпохой барокко: умеренно медленная первая часть, речитатив в третьей части и полифоническая форма четвёртой части напоминают о структуре баховских сонат.

Ещё одной характерной чертой творчества С. Франка, которая ярко проявила себя в сонате, является импровизационность. Здесь она выражена в присутствии вариантов многих мелодических оборотов. Данная черта стиля коренится в народной музыке (в особенности это относится к финалу). Однако все варианты мелодических образований сочинения вытекают

из одного интонационного первоисточника первой части. Такую важную «интонационную арку», объединяющую цикл, образует тема главной партии: она проходит в развивающем разделе второй части, в кульминации третьей и в четвёртой она проходит уже как итоговая тема всей сонаты. Исходя из особенностей развития сонаты, можно говорить о принципе действия монотематизма, где зерном развития выступает интонация восходящей терции и в дальнейшем её нисходящий вариант. Тема много раз возникает в первой части и служит начальным моментом в её развитии.

Следовательно, важнейшими чертами стиля можно считать взаимопроникновение материала по принципу монотематизма, полифоничность фактуры и диалогичность каждой партии. Исполнитель, интерпретируя данное произведение, должен совершенно чётко представлять эту триаду и на её основе создавать особый художественный образ.

Важную часть стилистики произведения занимают ладово-гармонические особенности сонаты, которые отражают индивидуальные черты творчества композитора и самобытность его музыкального языка. Ладовую и гармоническую основу сонаты, как и большинства произведений Франка, составляет мажоро-минорная система. У композитора смена мажора и минора характеризуется многочисленными альтерациями: энгармонические и мелодико-гармонические модуляции, альтерированные аккорды. Заметно влияние Рихарда Вагнера и в особенности Ференца Листа на творчество композитора. Торжественный характер музыки усиливается густым удвоением голосов, смешением тембров. С другой стороны, часто встречаются эпизоды диатонического народного песенно-танцевального склада. Здесь иные краски – диатонические лады (терцово-переменный, натуральный минор), пентатоника или малообъёмные мелодические попевки, иногда терцовые последовательности в мелодии. В гармонии появляются побочные септ- и нонаккорды II, V и других ступеней, очень красочные, подобные григовским. Особо устойчивым является многотерцовый D₉, иногда с секстой, последовательность D₉–II (первая часть сонаты). Тональный план усложняется внутри отдельных разделов: например, главной партии.

Структурно соната представляет собой четырёхчастный цикл: «I часть – *Allegretto ben moderato*: написана в сонатной форме с небольшим вступлением и эпизодом вместо разработки. II часть – *Allegro*: имеет форму сонатного *allegro* романтического типа со вступлением, разработкой и кодой. III часть – *Recitativo-Fantasia (ben moderato)*: имеет структуру двухчастной формы. IV часть – *Allegretto poco mosso*: написана в сонатной форме с чертами рондальности» [3, с. 54].

Три части произведения (первая, вторая, четвёртая) написаны в своеобразно интерпретируемой сонатной форме. Ведущую роль в произведении играют лирические образы первой части – *Allegretto ben moderato* (A-dur). Вторая часть – бурное, романтического типа сонатное *Allegro* (d-moll), с сжатой разработкой и завершающей стремительной кодой. *Recitativo-Fantasia* представляет собой необычную для сонатного цикла свободно построенную и соединяющую два раздела своеобразную сольную каденцию-монолог и широкую лирическую арию. В финале *Allegretto poco mosso* (A-dur), где объединяются темы из предшествующих частей, сонатная форма представлена в необычном взаимодействии с рондо, а темы изложены полифонически в виде канона.

Таким образом, с точки зрения стилистических и композиционных особенностей соната для скрипки и фортепиано С. Франка представляет собой образец зрелого романтического стиля композитора, в котором нашли своё претворение принципы сквозного драматургического развития и пылкий тон романтического повествования балладного характера.

Одной из важнейших художественных задач, встающих перед исполнителями в процессе интерпретации данного произведения, является выстраивание камерного ансамбля. Следует отметить, что в трактовке камерно-ансамблевой природы произведения С. Франк выходит далеко за рамки устоявшихся правил и норм жанра. Композитор расширяет границы ансамблевого взаимодействия инструментов вплоть до симфонизации процесса взаимодействия между партией солиста и фортепиано. Н. Рогожина трактует данную особенность интерпретации жанра следующим образом: «Для сонаты характерны обширный круг образов, большой эмоциональный “накал”, обилие тематического материала, данного как в сопоставлениях, так и в сложных переплетениях. Яркие динамические контрасты – смены оттенков на небольших временных пространствах – вносят в развитие музыкальной мысли особую напряжённость. Обращают на себя внимание не только богатство и выразительность скрипичной партии, но и обширная по охвату регистров, монументальная трактовка фортепиано, присущая обычно <...> трио или квинтету» [4, с. 191–192].

Рассмотрим особенности трактовки ансамблевости в произведении по частям. Начало первой части произведения (вступление главной партии) довольно типично для жанра камерной сонаты. Основная тема излагается у скрипок на фоне лаконичного аккордового сопровождения фортепиано.

При исполнении темы побочной партии главенствующая роль принадлежит фортепиано, излагающего тематический материал в типичном для романтической стилистики духе: полнозвучной аккордовой фактуре, богатой по своему тембровому звучанию. После экспонирования тема побочной партии приобретает свой новый облик: на смену пламенному патетическому звучанию приходит одухотворённость и возвышенность.

Таким образом, уже в рамках экспозиции первой части произведения фортепиано представлено не как аккомпанирующий инструмент, а как полноправный участник развития образно-художественной сферы произведения. Данная тенденция в процессе драматургического развития первой части наиболее ярко проявляется в разработочном разделе, где партия солиста и фортепиано вступают между собой в равноправный диалог.

Во второй части произведения – стремительной и страстной по своему характеру – вся смысловая нагрузка в выстраивании ансамбля ложится именно на исполнителя партии фортепиано. Раздел открывается лавиной обрушивающихся на слушателей пассажей фортепиано, которые выходят за рамки функции вступления. Они звучат как надвигающийся шквал, предваряющий вступление партии солиста. В то же время партия фортепиано выступает своего рода «метрономом» для скрипача, так как тема у солиста основана на затактовых ходах и вступлениях со слабой доли такта, что может повлечь за собой проблемы метроритмического характера в исполнении.

В эпизоде второй части сонаты следует обратить внимание на выстраивание своеобразного диалога между пианистом и скрипачом. Суровой и непреклонной аккордовой теме в партии фортепиано, изложенной в низком регистре, противопоставлена надломленная тема «мольбы и плача» у скрипки.

В третьей части сонаты происходит «остановка» внешнего действия. Данный раздел имеет философский характер – погружение в мир чувств и мыслей «героя». Именно с точки зрения данной концепции следует выстраивать ансамблевое звучание в произведении. Развитие драматургии в данном разделе происходит по принципу «тезис – антитезис». Исполнители фортепианной и скрипичной партий становятся полноправными участниками диалога. Каждому из них следует научиться слышать и слушать друг друга.

Финал произведения имеет жизнеутверждающий характер. Здесь вновь следует обратить внимание на выстраивание диалога между испол-

нителями. В момент унисонного изложения тематического материала скрипач и пианист должны стать «единым организмом» и «слиться» в общем эмоциональном потоке.

Таким образом, особенностями выстраивания ансамбля в сонате для скрипки и фортепиано С. Франка становятся расширение привычных границ и рамок природы камерно-ансамблевого музицирования и ведение ансамблевого развития по принципу диалога-взаимодействия. Следует подчеркнуть оркестральную трактовку фортепиано, заложенную в концепции сонаты, что позволяет сблизить произведение с жанром инструментального концерта и подчёркивает симфонизацию сонаты и масштабность замысла композитора в целом.

Включение сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка в репертуар скрипачей свидетельствует о должном уровне технической и общей музыкальной подготовки музыканта. Романтический нотный текст требует пристального внимания с точки зрения решения задач технического и художественного характера. Рассмотрим основные из них.

С самого начала произведения исполнитель сталкивается с метроритмическими особенностями нотного текста. Нестандартный сложный размер $9/8$, обилие внутритактовых синкоп и начало каждой фразы со слабой доли требуют от скрипача чёткого осознания метра с первых же тактов. В этой связи скрипач должен стать единым целым с исполнителем фортепианной партии для того, чтобы чувствовать друг друга с точки зрения темпа и пульса.

Основная тема произведения построена на выразительных полутоновых интонациях, что требует от скрипача необычайной точности в их исполнении, внимания к каждому из изгибов мелодической линии. Развитый внутренний слух, умение слушать себя и слышать партнёра по ансамблю являются здесь важной исполнительской задачей.

Обилие хроматических интонаций и полутоновых ходов встречается также и в темах второй части произведения. Её активный и напористый характер обусловил наличие в ней элементов виртуозного плана: например, хроматических пассажей шестнадцатых длительностей, придающих развитию тематизма свободу и импровизационность.

Таким образом, стилистические особенности данного произведения позволили выявить следующие параметры: монотематический принцип организации тематического материала, полифоничность фактуры и диалогичность каждой партии. Уникальное свежее звучание произведения

создаётся также благодаря специфике гармонического языка, опирающегося на средства мажоро-минорной системы, использование многозвучных аккордовых вертикалей, созвучий с включением альтерированных и хроматических ступеней. В рамках четырёхчастного цикла композитор последовательно воплощает идеи сквозного музыкального развития и принцип монотематизма, который составляет основу его творческого метода.

Представленный анализ сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка позволил выявить тот факт, что данное произведение требует от исполнителей высокого уровня комплексной технической подготовки. Правильная техника звукоизвлечения и звуковедения, умение исполнять штрихи, а также работать над голосоведением и тембром составят базу для создания художественной интерпретации произведения. Работа над звуком исполнителя солирующей партии в сонате Франка должна вестись исходя из общей романтической (страстной и импульсивной) концепции произведения и с позиции поставленных художественных задач в конкретном его разделе. Совершенствование общей технической подготовки исполнителя должно способствовать осознанному звукоизвлечению и звуковедению на инструменте и формированию красивого и выразительного тембра. Высокий художественный уровень сонаты Франка, её свежее и выразительное звучание обусловили огромную популярность сочинения и включение произведения в репертуар многих известных солистов XX–XXI веков.

Список литературы

1. Булычёва А. Сезар Франк. Соната для скрипки и фортепиано [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/franck_vs.html (дата обращения: 06.10.2021).
2. Друскин М. История зарубежной музыки. – Вып. 4: 2-я половина XIX века. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
3. Костина И. Исполнительский анализ сонаты для скрипки и фортепиано A-dur Сезара Франка // Музыкальный альманах Томск. гос. ун-та. – 2016. – № 2. – С. 54–57.
4. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: Сов. композитор, 1969. – 268 с.
5. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 200 с.

*Ли Синьюй, аспирант
Умнова Ирина Геннадьевна,
доктор искусствоведения, доцент
Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена
Кемеровский государственный институт культуры*

ОБРАЗНЫЙ МИР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ЦЕЗАРЯ КЮИ

THE IMAGINATIVE WORLD OF CHAMBER-VOCAL CREATIVITY OF CAESAR CUI

Аннотация: В статье характеризуется камерно-вокальное творчество Цезаря Кюи, одного из выдающихся русских композиторов и музыкантов конца XIX – начала XX века, чьё творческое наследие богато и разнообразно. Романсы Кюи, несмотря на масштабность этой жанровой сферы, ещё не исследованы до конца. Предпринят анализ эстетического мышления композитора, оказавшего влияние на образный мир его камерно-вокальных произведений.

Ключевые слова: Цезарь Кюи, камерно-вокальное творчество, романс.

Abstract: The article characterizes the chamber-vocal creativity of Caesar Cui, one of the outstanding Russian composers and musicians of the late XIX – early XX century, whose creative heritage is rich and diverse. Cui's romances, despite the scale of this genre sphere, have not yet been fully explored. The analysis of the composer's aesthetic thinking, which influenced the figurative world of his chamber-vocal works, is undertaken.

Keywords: Ceasar Cui, chamber-vocal creation, romance.

Цезарь Антонович Кюи – великий русский композитор конца XIX – начала XX века, член «Могучей кучки», известный русский музыкальный и литературный критик. Современник Кюи Герман Ларош называл Цезаря Антоновича «композитором шумановской школы», что не было случайно, поскольку все его камерно-вокальные произведения, включая романсы, отличает выразительная, элегантная, драматично-напряженная мелодика. В конце XIX века камерная музыка русских композиторов еще редко звучала на концертной эстраде, а её удельный вес в концертном и школьном репертуаре был совершенно несоизмерим с её огромной художественной

ценностью. В этой связи творчество Кюи и деятельность «Кружка любителей русской музыки» сыграли заметную роль в развитии русской романтической музыки: исполнителям был предоставлен обширный репертуар, который распространялся по всей России посредством художественного общения.

Повышенное внимание Кюи к жанру романса не было случайным: русский критик отстаивал равное право жанра в одном ряду с сонатами, трио, квартетами, квинтетами, то есть сочинениями из области камерно-инструментальной музыки. Кюи не отошёл от романтических традиций, хотя был свидетелем развития новых стилевых направлений на рубеже веков. Как и Шуману, интенсивная музыкально-общественная и критическая деятельность позволяли Кюи демонстрировать способность метко оценивать музыкальные произведения и объективно определять характер дарования их творцов. Кюи знали как строгого и непримиримого критика. Своеобразным доказательством значимости критической деятельности Кюи для собственного композиторского творчества может служить книга «Русский романс. Очерк его развития» (1896), где характеризуется вокальная музыка Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, а также менее известных авторов – Давыдова, Альбрехта, Соколова, Ладыженского и других. В начале сборника очерков Кюи разъясняет огромное значение камерной музыки, но также и не меньшую важность камерно-вокальных жанров, в частности романсов. В то же время он говорит о том, что развитие русского романса является неотложной художественной задачей, поскольку почти все лучшие композиторы выражали свои самые богатые эмоции, духовные искания и глубокие мысли через камерную музыку и романсы [3, с. 4]. Интересно, что Кюи в своих сочинениях требует того же и от себя, поэтому его камерно-вокальная музыка нежна и тонка, но не лишена рациональности, поскольку, по мнению композитора, «...слово сообщает определённую выражаемому чувству...» [3, с. 5].

В то же время в своей книге Кюи затрагивает множество общих вопросов о романтической песне, значении в ней поэтического текста. Высказывает требования к певцу-интерпретатору, а также характеризует роль пианиста-аккомпаниатора. Кюи считает, что в романсах роль литературы должна быть подчеркнута, но всё же «поэзия и звук – равноправные державы» [3, с. 5]. В камерно-вокальных произведениях, а особенно в романсах, присутствует литературный поэтический текст, который «с удвоенной силой действует на слушателя» [4, с. 5]. Поэтому автор камерно-вокальной музыки, подчеркивал Кюи, должен в особенностях музыки от-

разить ритм самого стихотворения. Исполнитель же должен обладать не только прекрасными певческими навыками, но и тонким вкусом, способностью выразительного произношения, знанием грамматики и т. д. Сравнивая романс с оперной арией, Кюи отмечал, что большего мастерства от певца требует исполнение романса. Поскольку камерно-вокальные произведения – это синтетическая форма искусства, романс представляет собой высший уровень искусства.

В своих очерках Кюи раньше всех обратил внимание на значимость для вокальных произведений фортепианного сопровождения и фортепианной техники в целом. Он считал, что певец и аккомпаниатор играют важную роль в интерпретации романса. Эти размышления были весьма прогрессивными для того времени, особенно в условиях, когда большинство музыкантов все еще считали искусство аккомпанемента второстепенным и вспомогательным. Фортепианный аккомпаниатор и певец должны тесно сотрудничать в воплощении художественного содержания: образный мир произведения должен сложиться на основе общего понимания и консенсуса. Аккомпаниатор на фортепиано не должен занимать пассивную позицию, напротив, его суть заключается в идеальном сочетании с такими профессиональными навыками, как музыкальная постановка, анализ композиций и музыкальное дирижирование. Такой взгляд не устарел и сейчас, что отражает дальновидность и художественную высоту знаний Кюи.

Для уточнения своих эстетических взглядов на особенности жанра романса Кюи проанализировал почти тысячу сочинений русских композиторов и пришел к выводу, что искусство русского романса превосходит искусство Италии и Франции. По его мнению, это было обусловлено тем, что русские романсы не только имеют красивые мелодии, но и воплощают глубокие темы, которых нет у композиторов других стран. Показательно, что и в его романтических композициях можно найти разнообразные сюжеты, воплощающие серьезные философские идеи. Если Кюи – музыкальный критик доказывает это подробным анализом и дальнейшим описанием большого числа сочинений русских композиторов, то Кюи – композитор демонстрирует это в собственном камерно-вокальном творчестве. Для голоса и фортепиано написано более 400 сочинений, среди которых около 250 романсов, художественных песен и дуэтов. Большинство написано на стихи Пушкина, Лермонтова, Майкова, Толстого, Некрасова. Кюи владел не только французским языком, но польским и литовским, поэтому у него есть камерно-вокальные сочинения на стихи Гюго, Мюссе, Ришпена, Мицкевича.

Художественные особенности романтических песен, сочиненных Кюи

По мнению М. Кагана и других российских ученых, XIX век, в котором жил Кюи, был периодом, когда культура в целом стала самостоятельным философским объектом, а искусство стало зеркалом культуры. В этой связи напомним сформулированные Каганом отличия художественной ценности произведения искусства от его эстетической ценности: «...последняя характеризует всегда нечто реальное и потому чувственно воспринимаемое – ландшафт, вещь, человеческий облик, поступок, само произведение искусства как материальный по форме чувственный объект, художественная же ценность произведения, вбирающая его эстетические качества, определяется его духовным содержанием, предстающим в идеальном слое ирреальных образов, а затем уже и адекватностью их материального воплощения во внешней форме произведения» [1, с. 163]. В контексте того времени мы можем заметить, что Кюи философичен и пристально отбирает тексты для своих романсов. Кюи считает, что в романсе, как в одном из видов вокальной музыки, поэзия и звук должны быть равноправны. Половина духовной сущности композитора происходит от «славянских корней» его матери, поэтому ему эмоционально близки стихотворные шедевры многих выдающихся русских поэтов, таких как Пушкин, Лермонтов и других. Французские и польские элементы, которые часто появляются в его романсах, словно унаследованы от «западно-европейской мудрости» его отца: это объясняет аристократичность и элегантность лирических строк в других камерно-вокальных сочинениях Кюи. Неземное, печальное, яркое звучание его произведений вызывает у слушателей ассоциации с произведениями Шумана, Шопена, Берлиоза. Исследователь подтверждает: «Камерная вокальная лирика Ц. Кюи лишена бурной экспрессии и не требует мощных голосов и яркой подачи вокального материала: она элегантна, изящна, аристократична – совсем как лучшие камерно-вокальные сочинения выдающихся французских композиторов конца XVIII века» [6, с. 270].

Несмотря на относительную эмоциональную сдержанность его камерно-вокальных произведений, лирические романсы Кюи весьма индивидуальны, и в их образном содержании достаточно четко выражены его духовные устремления и эстетические идеалы. Его романтические композиции показывают внутренний мир людей с удивительной, проникновенной искренностью. Умело используя ограниченный материал, Кюи мак-

симально раскрывает темы, усиливая в некоторых драматическое изображение. Иногда в нескольких тактах на короткий текст Кюи мастерски создаёт эмоциональные контрасты и тематические противопоставления, достигая тем самым многообразия в художественном содержании романса. Музыка в его творчестве становится способом восприятия, связанным с идеями. Стройность и ясная логика характерна для тональных планов романсов. Рассматривая жанр максимально связанным с программной музыкой, Кюи в выборе композиционных схем избегал куплетной формы. Его вокальные партии всегда чутко следуют за словом, воплощая ритмику стихотворения, а фортепианная партия отличается живописностью, порой подробной детализацией и изобразительностью. Таковы, например, романсы «Царскосельская статуя» на стихи Пушкина, «Эоловы арфы» на стихи Майкова, «Смеркалось» на стихи Толстого, другие.

В 50-е годы Кюи написал свои первые камерные произведения, одно из которых – романтическая пьеса «Тайна» – уже содержало речитативные тенденции композитора. Однако произведения этого периода не были хорошо приняты публикой. К концу 60-х годов постепенно формируется стиль композитора: в этот период он пишет ряд прекрасных камерных произведений для голоса. Среди ранних сочинений особенно выделяются романсы на стихи А. Майкова (1867–1869), в которых уже заключается квинтэссенция лирического стиля Кюи. Светлая созерцательность, мечтательной дымкой окутывающая живое трепетное чувство, придает любовной лирике возвышенность («О чем в тиши ночей», «Люблю, если тихо», «Истомленная горем»). Французские и польские элементы его романтических композиций и практика «шуманизации выражения» в его собственном музыкальном стиле позволяют создавать очень мягкий и плавный вокальный стиль.

Иные грани камерно-вокального творчества Кюи открываются в романсах «Мениск» и «Эоловы арфы». В обоих произведениях в разной степени присутствует колорит, свойственный русской народной музыке. В первом случае автор использует плавную фортепианную мелодию как метафору течения прилива; во втором он пытается имитировать звучание арфы с помощью фортепиано. Фортепианному сопровождению удастся перенести вокальные партии в две разные сферы, и это два из немногих произведений, в которых автор говорит не «медленно и глубоко», а со страстью и энергией. Это также отражает использование автором «музыки» в качестве метафоры темы, что позволяет достичь идеального сочетания музыкальной текстуальности и поэтической музыкальности. Есть и

другие произведения, которые не так часто оказываются в центре внимания исполнителей, но в равной степени являются шедеврами романтических композиций Кюи. В том числе к ним можно отнести двадцать романсов на стихи Ж. Ришпина, сюиту «В Аржанто».

Приведём два конкретных примера того, как Кюи соотносит текст и музыку в своих романсах. Первый пример – французская песня «Здесь сирени быстро увядают», которая также подтверждает эстетическую глубину композиции Кюи (Приложение, пример 1). В литературной символике сирень имеет романтическое значение: поскольку аромат цветущей сирени мимолетен, то это обстоятельство символизирует угасание любви. Данному романсу свойственна особенность предыдущих сочинений: неспешно раскрывающаяся лирическая грусть. Но есть и аспект, который заключается в следующем: звучание романса начинается с глубокого баса, а затем переходит к высокой, почти бесплотной мелодии сопрано, создавая тем самым настроение возвышенной печали. В аккомпанементе постоянно присутствуют паузы и синкопы, с которыми мелодия вокальной партии контрастирует трелями и распевами. Кульминация очень короткая, голос вокалиста затихает в тот момент, когда он достигает самой высокой ноты, тем самым подчёркивая возвышенный характер образа. Наконец, вокальная мелодия словно затухает на высоких нотах. Ритмический рисунок на протяжении всего произведения характеризуется короткими структурами, что также можно рассматривать как общую особенность стиля романсов Кюи.

Стихотворение Пушкина «Сожженное письмо» наполнено контрастными чувствами большой печали, гнева и дружелюбия. Но Кюи удаётся отразить музыкой эти взаимоисключающие настроения относительно тонко. Он использует словно бы серые краски для создания фона, а в начале произведения (Приложение, пример 2, такты 1–8) с помощью повторения баса подчеркивает как бы замкнутую атмосферу печали. Эта грусть нерешительна и неэмоциональна, она отличается от холодного гневного пафоса и теплых тонов печали и жалости, это почти нейтральная грусть. В наиболее эмоционально насыщенном месте – «Довольно... гори, книга любви» (Приложение, пример 3, такты 10–13) – музыка вновь возвращается к исходному тематическому материалу. Но при внимательном рассмотрении оказывается, что этот же материал теперь сопровождается более мрачным звучанием. Добавление в фактуре аккордов с непрерывно нисходящим басом заставляет слушателя почувствовать этот подавленный гнев и печаль, подчеркивая композиторскую трактовку заключитель-

ного настроения – обиду. Стихотворная основа позволила Кюи выстроить свою собственную композиционную структуру: декламационные фразы переплетаются с гибкими, плавными, широкого дыхания мелодическими линиями. Творческая идея такой музыкальной структуры, возможно, связана с попыткой Кюи максимально точно воплотить эмоциональные эффекты. Он достигает соответствия между текстом и музыкой, встраивая вербальные понятия в пространственный смысл музыки. Это доказывает, что только при глубоком понимании композитором литературного текста возможно воплощение романтического смысла с помощью музыкальных средств.

Особенности романсовой музыки Кюи связаны с его способностью рационально зафиксировать рефлексивную концепцию. Данную позицию можно обнаружить в романсе «Ангел» (Приложение, пример 4) на стихи Пушкина. Вечная тема – противостояние добра и зла, жизни и смерти – воплощается фактурными средствами. Хоральная фактура – ангельское начало (добро, жизнь), стремительные арпеджированные пассажи характеризуют демонический образ (зло, смерть). В конце произведения словно происходит примирение. Кюи будто следует за Пушкиным: не предлагая собственную оригинальную интерпретацию конфликта двух взаимоисключающих образных сфер, не усиливая эмоциональное напряжение, а сохраняя пушкинскую повествовательность, философское настроение. Философский оттенок преобладает в большинстве поздних романсов, где непосредственное выражение эмоций уступает место размышлениям о любви, а чувственные переживания заменяются созерцательной лирикой.

Подводя некоторый итог, отметим: чтобы добиться более глубокого исполнительского прочтения романсов Кюи, необходимо не только внимательно прослушивать их, но и стараться погружаться в глубины смысла их литературных текстов. А также детально изучать взаимодополняющие отношения музыки и поэтического слова, чтобы понять философские музыкальные интерпретации композитором стихотворений великих поэтов. Как блестящий лирик, способный воплотить в музыке самые благородные и глубокие эмоции, Кюи наиболее органично раскрылся в камерной вокальной музыке, и прежде всего в романсах. Именно в этом жанре его талант полноценно соответствует художественной задаче. В своих камерно-вокальных произведениях Кюи добился органичного сосуществования классической гармонии и мелодического разнообразия, полно и всесторонне реализовав свои творческие идеи и фантазии.

Список литературы

1. Каган М. С. Философия культуры: учеб. пособие. – СПб., 1996. – 310 с.
2. Келдыш Ю. В. История русской музыки. 70–80-е годы XIX века. – М.: Музыка, 1994. – Т. 7, ч. 1. – 478 с.
3. Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития. – М.: Планета Музыки, 2020. – 116 с.
4. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. – М.: Музыка, 1989. – 146 с.
5. Наумов А. В. Ц. А. Кюи «5 французских стихотворений» ор. 54: к вопросу об исполнительской стилистике // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – № 10. – С. 50–58.
6. Степанидина О. Д. Значение французской музыкальной культуры в становлении русского романса, его поэтической основы и камерно-вокального исполнительства // Манускрипт. – Т. 13 (Вып. 12). – С. 267–277.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

«Здесь сирени быстро увядают»

The image displays a musical score for a song in Russian, set to French lyrics. The score is written for voice and piano. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 4/4. The music is in a romantic style, characteristic of the Russian Romantic period. The lyrics are in Russian, with French words in parentheses. The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive, with some fermatas. The lyrics are: «Здесь сирени быстро увядают» (Here, the lilacs wither quickly). The French lyrics are: «Ici les lilas se fanent vite».

ou leurs a - mours! Je ré - ve aux cou - ples qui de -
- бы иль люб - ви! о не - из - мен - ных чувст - вах я меч -
meu - rent... Tou-jours, tou - jours!
та - ю... У - вы, их нет!

«Сожженное письмо»

Allegretto

mf Про - щай, пись-мо люб-ви, про - щай! *p* О - на ве -

pp

mf - ле - ла... Как дол - го мед - ли я, как дол-го не хо -

p

- те - ла ру - ка пре - дать ог - ню все ра - - дос - ти мо -

«Сожженное письмо»

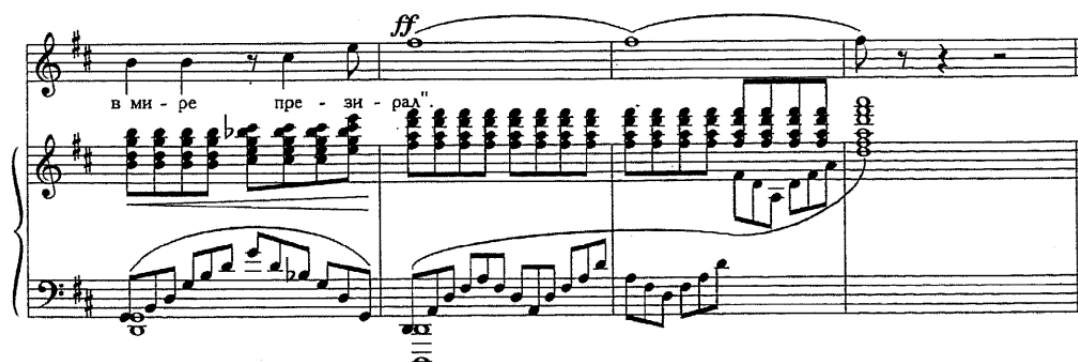
- и! Но пол-но, час на-стал. Го -

p

- ри, пись-мо люб-ви! Го - тов я: ни-че - му ду-ша мо-я не

p *pp*

«Ангел»



*Никульникова Надежда Владимировна,
ассистент-стажер
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова*

**КУЛЬТУРА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ
СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА ДОМРЕ С СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

**THE CULTURE OF SOUND PRODUCTION IN THE PROCESS
OF FORMATION AND DEVELOPMENT
OF DOMRA PERFORMANCE FROM THE MIDDLE
OF THE XX CENTURY TO THE PRESENT**

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы культуры звукоизвлечения на современном этапе развития исполнительства на домре. Объясняется причина поиска новых подходов к техническому развитию домриста. Доказывается, что использование новых средств звукоизвлечения не только расширяет исполнительский потенциал домриста, но и способствует полноценному раскрытию сонорных возможностей инструмента.

Ключевые слова: домровое исполнительство, культура звука, основные приёмы игры на домре, способы звукоизвлечения, домровые исполнительские школы.

Abstract: The article deals with the culture of sound production at the present stage of development of domra performance. The reason for the search

for new approaches to the technical development of domrist is explained. It is proved that the use of new means of sound production not only expands the performing potential of the domrist, but also contributes to the full disclosure of the sound capabilities of the instrument.

Keywords: domra performance, sound culture, basic techniques of playing the domra, methods of sound production, domra performing schools.

С момента становления домры как сольного инструмента прошло немало времени, но до сих пор не установлен эталон звучания, не определено отношение к правильному формированию культуры звука. В школах игры не хватает определённости по воспитанию навыков и умений правильного звукообразования и звукоизвлечения на домре.

По базовым (основным) способам звукоизвлечения по-прежнему идёт дискуссия. Кто-то из методистов говорит про удар как основной способ извлечения звука; другие пишут, что слово «удар» вообще нельзя произносить, ведь домра не ударный, а щипковый инструмент. Это, по их мнению, путает начинающих, поэтому преподаватели в своих трудах дают такие понятия, как толчок, бросок и нажим, игнорируя слово «удар». Другие методисты, например Т. Вольская, подходят к этому вопросу проще: делят способы игры на замаховые и беззамаховые.

Также не определены основные позиции по правильному извлечению звука на инструменте. В 1950–70-е годы педагоги-методисты, как правило, говорили о таких понятиях, как основные способы звукоизвлечения, приёмы игры и способы извлечения того или иного штриха. В последних методических разработках авторы подходят более полно к описанию видов прикосновения к инструменту (виды туше), где всё направлено на выражение и поиск нужного характера в звучании для соответствия нужным образам. Ранее выбор приёма игры для определённого штриха ограничивал исполнителя и автора сочинений и отбирался в основном из двух составляющих: либо удар, либо тремоло, и в связи с этим мы получали одинаковое звучание разных пьес, отличающихся только частотой исполняемых ударов медиатором по струне. В этом, думается, и причина вечной путаницы у молодых домристов в разграничении исполнения штрихов и приёмов на домре. Получалось примерно так: приёмы тремоло и удары означали безоговорочное исполнение таких штрихов, как *legato* и *detache*, поэтому понятия сливались в нечто единое и недели-

мое, и этим выбором ограничивалось большинство играющих. А ведь домра на самом деле очень богата обертонами, красками и тембрами. И по сей день авторы оригинальных сочинений для домры обогащают звучание музыкальной ткани новыми приёмами и способами звукоизвлечения. Они используют всё новые колористические приёмы игры и шумовые эффекты. В сотворчестве с исполнителями композиторы создают уникальные сочинения, не похожие на привычные стандартные, порой даже примитивные, написанные ранее сочинения для домры. Рождаются новые версии звучания домры, и инструмент набирает обороты среди других академических инструментов, давно завоевавших репутацию элитных. На общей концертной эстраде благодаря уникальности своего звучания домра находит свою нишу, уже более прочную, и будем надеяться, что долговечную. Фольклорное начало и подражание широко известным классическим инструментам (переложение классических произведений) уходят на задний план, появляется академический, сложный технически и насыщенный богатым образным кругом и многогранным звучанием домровый репертуар, не уступающий, а может, даже превосходящий устоявшийся базовый классический репертуар старинных академических инструментов, таких как скрипка и флейта.

Работа над звуком сейчас требует от современного музыканта больше знаний и умений. Появляются новые сложные произведения для домры, растёт мастерство исполнителей, поэтому необходим новый взгляд, более скрупулёзное изучение и систематизация способов звукоизвлечения начиная с самого раннего этапа работы над процессом звукоизвлечения.

Необходимо преподнести исполнение на инструменте широкой публике как элитарное искусство. Для этого нужен другой подход: тщательная проработка деталей, выверенное звучание без лишних призвуков, правильная озвученность нотного текста, грамотная фразировка.

Чтобы представлять домру как уникальный, неповторимый русский инструмент с богатым многообразием выразительных средств, с многоцветием звуковой палитры, нельзя допускать инфантилизма в звучании; важно приобрести благородство, необходимое для выражения более яркого образного воплощения и разнообразия красок и тембров.

Издателям-разработчикам школ игры на домре нужно более подробно рассматривать навыки звукоизвлечения, унифицировать способы и приёмы игры на инструменте.

Рассмотрим и проанализируем некоторые аспекты звукоизвлечения на домре, согласно существующим исполнительским школам. С. Крюковский в своей книге «Школа для трёхструнной домры» делает попытку дать систематизированный музыкальный материал, который должен служить развитию технических навыков исполнения на данном инструменте и помогать учащемуся в развитии его музыкального мировоззрения.

Основные положения игры на домре переняты Крюковским от лучших исполнителей-домристов, прошедших большую практическую школу – артистов Госоркестра им. В. В. Андреева. В главе VI «Дополнительное замечание о штрихах» говорится о необходимости придерживаться следующих принципов игры на домре: 1) избегать удара медиатора обратным движением в двух случаях: А) на сильной доле такта и Б) при переходе на другую струну, где на сильных долях такта штрихи чередуются; 2) затакт, как правило, нужно начинать штрихом вниз; 3) ритмическая фигура (пунктир) исполняется обычно противоположно приведённому нами положению, то есть более короткую ноту исполнять ударом медиатора от себя. «Выразительная игра на домре, как и на всяком инструменте, требует особого внимания к качеству извлекаемого звука. В этом случае, штрихи на домре имеют различную оценку, а именно: удар медиатора по струне от себя извлекает полный чистый звук, в то время как обратное движение даёт нам менее сильное звучание» [6, с. 51].

Также автор предлагает использовать скольжение пальца (*glissando*) по струне от одного звука к другому: «Применяя указанный приём, при известном навыке можно добиться исключительного эффекта в исполнении пассажей и фигураций. Настоящий приём мы рассматриваем как приём наиболее трудный и в то же время весьма важный с точки зрения овладения техникой игры на домре» [6, с. 53].

В. Б. Попонов, анализируя исполнительство на четырёхструнной домре, делает следующий вывод: «...При игре приёмом тремоло одинаковых по высоте соседних звуков всегда следует делать короткий перерыв в звучании за счёт пропуска одного удара медиатора вверх. Кроме того, раздельное исполнение звуков при игре приёмом тремоло производится с целью членения мелодии на отдельные короткие отрезки, попевок, называемые мотивами и фразами. Приём пиццикато: движение пальца при игре “щипком” должно делаться под отвесным углом, а не параллельно деке, иначе нельзя будет добиться полного и сильного звука» [9, с. 20].

О технике извлечения звука в пособии говорится следующее:

– при чередовании удара медиатора вниз и вверх автор рекомендует добиваться широких и свободных движений кисти, плотного и сильного звука;

– в начальном периоде обучения он рекомендует отделять занятия по технике извлечения звука от читки нот, а в читке нот разграничивать вопросы высоты и длительности;

– пальцы левой руки советует ставить не на середине лада, а ближе к металлическому выступу в сторону повышения звука, иначе звук становится тусклым, глухим или дребезжащим.

В. Б. Попонов считает, что работу над тремоло, как и над другими техническими приёмами, следует проводить систематически, ежедневно: «Для тренировки в выработке тремоло следует брать мелодии, построенные на более или менее одинаковых по длительности нотах и изложенные для первой струны, на которой учиться тремоло более удобно, чем на остальных струнах» [9, с. 20–23].

Автор предлагает упражнения, которыми постепенно достигается частота и, главное, равномерность ударов медиатора: «На каждую метрическую долю такта должно приходиться одинаковое количество ударов, то есть: если при игре тремоло на каждую четверть будет приходиться по 8 ударов, то на восьмую – четыре, на одну шестнадцатую – две, а на половинную – 16 ударов. В этом правиле заключается главное условие для образования ровного тремоло, без которого нельзя добиться певучего звука на домре» [9, с. 24].

А. Н. Пильщиков в своем труде, посвященном игре на трёхструнной басовой домре, выделяет «три основных способа извлечения звука: удар медиатора о струну сверху вниз; “очередной” удар и его разновидности; тремоло» [8, с. 21]. Также автор подчеркивает, что в начале своего исполнительского пути домристу необходимо освоить основной прием игры – удар медиатора по струне сверху вниз: «Кисть поднимается вверх (подготовка удара) и затем, опускаясь вниз, ударяет струну медиатором. Движения кисти должны быть лёгкими, с использованием её веса. В них не должно быть напряжённости и зажатости» [8, с. 7].

В первой части своего учебного пособия В. И. Мироманов «К вершинам мастерства» приёмы игры на трёхструнной домре подразделяет на **основные** и **смешанные**. К основным он относит:

1) тремоло: связное (*legato*), раздельное (*non legato*) и тремоло с акцентом (*accento* – ударение);

2) удары вниз и вверх, когда на каждую ноту приходится один удар медиатором: связанное или плавное (*legato*), раздельное (*non legato*), отрывистое (*staccato*), акцентированные удары медиатором.

Дальше автор описывает **смешанные приёмы**: «При исполнении различных музыкальных произведений очень часто применяются смешанные штрихи, которые представляют собой соединение тремоло и стаккато.

1. Две ноты одинаковой длительности, соединённые лигой. В этом случае первая нота тремолируется, а вторая исполняется ударом вверх или вниз.

2. Сочетание двух нот разных длительностей, из которых одна исполняется тремоло» [7, с. 7].

Затем Мироманов предлагает проработать удары медиатора вверх и вниз в разных ритмах. В следующих разделах своего пособия автор говорит про особенности исполнения мелизмов на домре, приёмы игры, используемые эпизодически, особенности исполнения двойных и тройных нот, а также предлагает упражнения для развития техники беглости.

А. Я. Александров считает, что «звуки на домре извлекаются равномерными по силе ударами медиатора по струне вниз или вверх, при этом следует избегать остановок движения кисти в верхнем или нижнем положении. “Глубина” нижней части медиатора, опускаемой под струну, равна примерно 3 мм» [1, с. 11].

Автор в своей работе говорит следующее о способах игры на домре: «Каждым приёмом игры можно извлекать звуки различные по окраске и характеру. Владение разнообразными средствами выразительного исполнения заключается в умении играть различными штрихами, штрихи – это способ произношения в музыке» [1, с. 42].

К приёмам игры, по мнению автора, относятся: «игра кистью, игра кистью с предплечьем, игра всей рукой» [1, с. 42]. Автор считает, что игра кистью является основным способом звукоизвлечения. Он позволяет «как при игре ударами, так и при игре тремоло, извлекать звук различный по характеру и эмоциональной выразительности (светлый, мягкий, легкий и т. д.), достигать изящества и тонкости нюансировки. Этим приёмом можно свободно играть длительное время. Особенно важно, что он почти полностью исключает возможность профессиональных заболеваний исполнительского аппарата» [1, с. 42].

При работе над каким-либо приёмом игры особое внимание уделяется «изменению глубины погружения медиатора» [1, с. 73]. Автор утверждает, что медиатор имеет «три положения: верхнее, среднее и ниж-

нее» [1, с. 73]. Процитируем: «Для верхнего положения характерна **игра толчками** с короткой атакой с наименьшего расстояния (почти у струны). Это движение напоминает “поклёвывание” по струне кончиком медиатора (характерно для штриха стаккато). Для нижнего положения характерна **игра нажимом** на струну, которая даёт ощущение веса правой руки. Такая игра даёт хорошие результаты при исполнении драматического речитатива, подчёркнутого сфорцандо. Тремоло звучит укороченно, подчёркнуто, а отдельные звуки, извлекаемые нажимом, – продолжительно (педально)» [1, с. 73–74].

В своём пособии автор упоминает об «**изменении тембра звучания**», связанного с изменением места извлечения звука: “над панцирем” – основное, “над грифом” и “у подставки”» [1, с. 74]. Также говорит об «**изменении динамики звучания**, связанном с мышечными усилиями правой руки при сжимании пальцами медиатора и нажимом пальцами левой руки на струны. Всё это зависит от характера исполняемой музыки. В работе также упоминается о таких важных приёмах, как **пиццикато пальцами левой руки, портаменто, вибрато, глиссандо, скольжение медиатора по струнам, шумовое звукоизвлечение**». В заключении автор подчёркивает, что «при игре на домре можно пользоваться и гитарными приёмами, такими как арпеджиато, тремоло пальцами и т. п.» [1, с. 74].

В. Чунин во втором разделе «Исполнительская техника» своего труда «Школа игры на трёхструнной домре» говорит об звукоизвлечении следующее: «В игре на домре используется три приёма касания струны: **нажим, толчок и бросок**, которые дают различный результат начала звучания (атаки звука). Каждый из этих приёмов осваивается сначала на одиночных ударах (удар-нажим, удар-толчок, удар-бросок), а затем в сочетании с исполнением звуков тремоло» [10, с. 13]. Автор также выделяет такой приём «как **простая атака звука**» [10, с. 13]. Процитируем: «Звуки, исполняемые простой атакой, обычно находятся между основными, опорными звуками мелодического построения» [10, с. 13].

Можно сделать вывод: на протяжении периодов становления и развития инструмента методисты-домристы, как правило, разделяли приёмы игры на основные и колористические, но далеко не у всех доходит дело до классификации способов исполнения этих приёмов, поэтому есть необходимость рассмотреть варианты прикосновения к струне правой и даже левой рукой, определить виды туше.

Собрав всё наследие методических трудов, объединив все ранее приведённые в пример наработки в области владения инструментом дом-

ра, активно проявляют себя в области педагогики и современные деятели исполнительского искусства.

Более полно и грамотно о тонкостях в звукоизвлечении и звукоформировании на домре рассказывают отечественные домристы-современники педагоги-методисты Тамара Вольская и Вячеслав Круглов. В их методических пособиях и других произведениях предлагаются различные варианты владения частями игрового аппарата, выделяются разнообразные виды туше.

Тамара Ильинична Вольская предлагает свою классификацию способов звукоизвлечения. Музыкант разделяет приёмы игры на два вида: замаховые и беззамаховые. По мнению Вольской, к замаховым относятся: **удар, бросок и толчковая техника**. Беззамаховые приёмы игры – это **слайдинг и нажим**.

Использование перечисленных приёмов расширяет технический арсенал исполнителя, помогает как можно «ближе» подобрать нужный штрих, который необходим в той или иной музыке. Благодаря вышеизложенному набору приёмов игры и их взаимодействиям можно исполнять разную музыку на домре.

В своей исполнительской деятельности Т. И. Вольская часто использует следующие сочетания туше и виды взаимодействия медиатора со струной:

- *«удар медиатора*: можно соединить беззамаховую игру при игре на “*p*” и ударную манеру при игре на “*f*”;
- *бросковая техника* – когда звук более хлёсткий, чем удар. Медиатор с некоторым ускорением падает на струну;
- *штрих-толчок* медиатора – когда кисть с предплечьем работают для очень активного толчка;
- *весовая игра* – очень важный момент: это кратковременное расслабление части руки, кисти и предплечья с возвращением к активу в игре, что очень важно для выделения кульминаций или драматических эпизодов. Весовая работа очень характерна для эпизодов, где необходимо подчеркнуть сочное звучание в кантилене, если нужно будет стремолировать очень выразительно какие-то ноты: например, в концерте Будашкина начальные аккорды очень эффектно сыграть не просто типичным ударом, а с весом, и затем снова вернуться к ударной технике» [3, с. 37].

В работе над техникой исполнения различных штрихов Т. И. Вольская особое внимание уделяет таким средствам художественной выразительности, как *артикуляция* и *педальность* звука на домре.

В предисловии своего методического пособия «Искусство игры на домре» Вячеслав Павлович Круглов пишет: «Настоящая работа является результатом многолетней концертно-исполнительской и педагогической деятельности автора. В ней изложена в обобщенном виде методика обучения на основе последних достижений исполнительства на домре» [5, с. 5]. И далее: «Изучив значительный круг работ по звукоизвлечению на различных инструментах – скрипке, фортепиано, баяне, духовых инструментах и др., автор *впервые* в методике обучения игре на домре приходит к наиболее прогрессивному пониманию изрядно “затёртых” понятий: “штрих”, “способ”, “приём”. Хорошо известно, что в большинстве определений методистов эти понятия трактуются как идентичные (“штрих – это способ звукоизвлечения”). Однако наиболее пытливые исследователи (духовики, баянисты) уже давно понимают под этими терминами разные составляющие единого процесса звукоизвлечения: *штрих* – это звуковой результат (форма звука, имеющая разные атаки, протяжённость и окончание); *способ*, *приём* – технология, то есть артикуляционные (двигательные) средства для получения того или иного звукового результата (штриха)» [5, с. 3].

В подкрепление этих важных понятий автор приводит *таблицу основных штрихов и артикуляционных приёмов домриста*.

В. П. Круглов выделяет основной приём: движение руки вверх или вниз (с медиатором или без него). А затем предлагает свою классификацию видов туше. Домрист считает, что в домровом исполнительстве существует несколько способов касания струны (с медиатором):

А) туше-нажим;

Б) туше-толчок;

В) туше-бросок.

Приступая к работе над звукообразованием и звукоизвлечением, необходимо помнить, что очень важна художественная сторона. Говоря о технике правой руки, Вячеслав Круглов призывает придавать большое значение содержательной стороне звукоизвлечения. Он выделяет четыре основных способа:

1. **«Вращательное движение кисти в запястье:** кисть вращается вокруг своей продольной оси;

2. **Комбинированное движение:** маховое поступательное движение в локте вместе с вращательным движением кисти;

3. **Поступательное движение кисти:** кисть с предплечьем располагается параллельно струнам и совершает маховые движения;

4. **Комбинированное движение:** поступательное – от предплечья (от плеча) с маховым движением кисти» [5, с. 32].

Далее В. П. Круглов пишет: «Границы перехода из одного положения в другое могут быть едва уловимыми. Владение в совершенстве техникой правой руки, конечно же, облегчит работу над динамикой, тембром и качественным (без призвуков) звуком, то есть даст возможность получить звуковую константу, необходимую при исполнении произведения. Конечно, это зависит от других факторов: выбора места звукоизвлечения на струне и применения одного из четырёх перечисленных выше приёмов; наличия веса руки в медиаторе; глубины погружения медиатора; туше; угла наклона медиатора по отношению к струне; частоты тремоло; слухового самоконтроля, который приобретается на уроках в процессе показа произведения педагогом или послушания записей, выступлений исполнителей, учеников» [5, с. 32–35].

Современный репертуар домрового исполнительства, предполагающий тембровое и штриховое разнообразие, требует от музыканта особого развития культуры звука. Введение новых подходов к техническому развитию домриста, основанных на использовании новых средств звукоизвлечения, помогает не только расширить исполнительский потенциал домриста, но и полноценно раскрыть сонорные (технические и выразительные) возможности инструмента. Так, «исполнение любого вида туше (бросок, нажим) необходимо осуществлять “с опорой на струну” (“игра в струну”）」 [11, с. 35]. Подобный подход к звукоизвлечению можно встретить в фортепианной практике («глубокое погружение в клавишу при игре») и вокальном исполнительстве («поиск звуковой дыхательной опоры») [11, с. 35]. Как отмечает К. Б. Шарабидзе: «Техника игры (“с опорой на струну”) позволяет преодолеть технические дефекты», среди которых «“невызвученность” нот, промахи, а также значительно расширяет динамические возможности исполнителя, содействуя обретению полноценного концертного звука. Данный способ звукоизвлечения стимулирует мышечный тонус, активизирует работу игрового аппарата и, что не менее важно, слухового внимания музыканта, который получает уверенность в игровых движениях, техническую точность, лучшее усвоение и закрепление в сознании и в ощущениях музыкального материала» [11, с. 35].

Использование всех частей руки при звукоизвлечении на домре, их скоординированное взаимодействие друг с другом – важный аспект в раскрытии концертного звукового потенциала инструмента. «Применение различных вариантов игровых движений правой руки способствует расширению динамической амплитуды и звуковой палитры исполнителя, позволяя выявлять звуковой образ, который будет соответствовать художе-

ственному замыслу самых различных по стилю и характеру произведений и традиционного, и современного репертуара для домры» [11, с. 36].

Согласно мнению исследователей, «исполнителям-домристам и их педагогам при решении вопросов интерпретации, воплощения образа музыкального произведения важно помнить следующее правило: от характера игрового движения зависит и характер звучания, тот звуковой результат, который образуется от произведённого действия. Ограничивая исполнительские действия, мы получаем ограниченный набор исполнительских средств» [11, с. 36].

М. И. Имханицкий в своей книге «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании» приходит к следующим выводам:

1) «от представляемого смысла произведения, его художественных образов, эмоционального плана, выбираются способы их интонационного воплощения. Они обычно находятся в одной из трёх базовых основ музыкального искусства – кантилены, моторики и речевого начала;

2) такие способы развёртываются посредством целого комплекса средств. Прежде всего это динамика, тембр, темпоритм, агогика, фразировка. Среди них артикуляция как степень отчётливости или смягчения музыкальной дикции становится наиважнейшей;

3) именно характер артикуляции определяет выбор штрихов – твёрдых или мягких, острых или округлых. Они дополняются (на некоторых инструментах только компенсируются) связностью либо раздельностью, укорачиванием либо полным выдерживанием длительностей;

4) необходимость достижения требуемого штриха диктует нахождение определённых приёмов игры; каждый из них может быть сугубо специфичным – как для того или иного инструменталиста, так и для вокала;

5) многообразие способов, приёмов извлечения одного и того же штриха возможно даже на одном определённом инструменте или в вокальном искусстве. В этом – также важная причина нецелесообразности общепринятого “узкоцехового” понимания штриха как исполнительского движения» [4, с. 218–219].

Любой штрих, как отмечает М. И. Имханицкий, «оставаясь ясно узнаваемым, имеет широкий спектр градаций. Поэтому назначение штриха в классификациях методики – быть “маяком” для определения степени весомости сопоставляемых тонов. Конкретных же частных деталей у каждого из штрихов в практической работе музыканта может быть неисчислимое множество. Наряду с общераспространёнными во всей музыке штрихами, в отдельных методиках обучения возможны также дополнительные детализирующие артикуляционные меры, специфические штри-

ховые варианты и градации, утвердившиеся на практике в течение очень длительного времени» [4, с. 221].

Итак, были рассмотрены некоторые исполнительские школы игры на домре. Есть штрихи как общепринятые музыкальные понятия (способы звукоизвлечения, различные по степени связности и раздельности, звуковой результат), или как приёмы игры на данном инструменте (основные и колористические). Современные исследователи благодаря росту профессионализма классифицируют ещё и способы исполнения основных приёмов игры, так называемые виды туше (приёмы звукоизвлечения). Как правило, о качестве прикосновения к струнам упоминается, когда говорят об отличительном почерке разных исполнительских школ.

Известными отечественными методистами было определено, что «**основными приёмами игры** на домре являются щипок, удар и тремоло» [7, с. 7–13], а, в свою очередь, «основные **способы звукоизвлечения** – нажим, толчок и бросок» [5, с. 32]. Основные приёмы игры, по Круглову: «движение медиатора вниз или вверх (с медиатором или без него) и тремоло» [5, с. 32]. По Вольской: «движение медиатора вниз и вверх, переменное движение медиатора, тремолирование, которое также является переменным движением» [3, с. 37].

Сравнительная характеристика выявила, что у каждого автора различная классификация видов туше: Вольская выделяет больше видов туше, чем Круглов; К. Шарабидзе отмечает, что исполнение любого вида туше (бросок, нажим) необходимо осуществлять «с опорой на струну» («игра в струну») [11, с. 35]. До сих пор нет единого подхода к освоению техники правой руки и нет общепринятых правил. Анализ обнаружил следующие моменты:

- в домровой педагогике и в наши дни ряд методических вопросов всё ещё остаётся недостаточно раскрытым;
- между школами мастерства известных деятелей в области домрового исполнительства существуют разногласия;
- недостаточно широко рассмотрены особенности артикуляции на домре и это тормозит развитие исполнительской школы;
- необходимо совершенствовать технические приёмы исполнительства на домре, важно использовать все виды туше и их взаимодействие для раскрытия звукового потенциала инструмента;
- преподаватели музыкальных школ применяют свои знания в работе с детьми, ограничиваясь собственным приобретённым опытом, а некоторые важные моменты в постановке игрового аппарата и способов звукоизвлечения оставляют без должного внимания, концентрируясь в ос-

новном лишь на работе с нотным текстом для оперативной подготовки произведений к сдаче зачётов.

Проблема кроется даже не в том, что преподаватели мало внимания уделяют работе с методической литературой (включая старые и новые источники), а в том, что они по разным причинам не используют всё многообразие способов звукоизвлечения для качественной работы над звуком. Многие считают это сложновыполнимой задачей, другие убеждены в том, что этими тонкостями предпочтительнее заниматься на других уровнях образования – в училищах и вузах.

С момента становления домры как сольного инструмента прошло уже более 70 лет. В развитии русской домры прослеживается несколько важных этапов. Сегодня инструмент активно входит в элитную музыкальную академическую среду, прочно встаёт на подмостки академической классической сцены. Современные композиторы-академисты охотно и с интересом пишут музыку для этого инструмента, благодаря кропотливой, результативной работе выдающихся преподавателей-мастеров (наставников) появляются яркие талантливые исполнители, успешно представляющие домру не только на серьёзных концертных площадках страны, но и за её пределами, поражая слушателей неповторимым тембром и многогранными возможностями нашего народного инструмента.

Любому преподавателю класса домры, вне зависимости от того, на какой ступени образования он работает, необходимо чаще задумываться об эталоне звучания своего инструмента и на уроках как можно чаще уделять внимание выработке правильного, красивого звукоизвлечения у своих учеников. Важно воспитывать адекватное отношение к сложной, но очень нужной работе над качественным взятием звука, прививать нужные для профессии исполнителя-домриста навыки, умения и знания, касающиеся формирования культуры звука на домре.

Список литературы

1. Александров А. Школа игры на трёхструнной домре. – М.: Музыка, 1983. – 180 с.
2. Вольская Т. Школа мастерства домриста. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.
3. Вольская Т. Специфика артикуляции на домре // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре» / сост. М. А. Ижболдин. – Петрозаводск: Литера, 2001. – С. 35–45.
4. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Рос. академия музыки им. Гнесиных, 2018. – 232 с.

5. Круглов В. Искусство игры на домре. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Композитор, 2019. – 216 с.
6. Крюковский С. Школа для трёхструнной домры (малой или альтовой): в 2 ч. – М.: Музгиз, 1936. – 86 с.
7. Мироманов В. К вершинам мастерства. Развитие техники игры на трёхструнной домре. Для среднего и старшего возраста. – М.: Кифара, 2003. – 136 с.
8. Пильщиков А. Школа игры на трёхструнной басовой домре / под ред. А. Н. Лачинова. – М.: Музгиз, 1959. – 126 с.
9. Попонов В. Школа игры на четырёхструнной домре (с приложением сборника пьес): пособие для учащихся пед. училищ. – Л.: Просвещение, 1964. – 224 с.
10. Чунин В. Школа игры на трёхструнной домре. – М.: Сов. композитор, 1990. – 152 с.
11. Шарабидзе К. К проблеме обучения игре на домре на современном этапе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 2 (18). – С. 33–37.

*Лапицкая Ирина Александровна, студент
Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КВЕСТЫ КАК ФОРМА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ

MUSICAL QUESTS AS A FORM OF DEVELOPMENT CREATIVE ABILITIES OF SCHOOLCHILDREN

Аннотация: Статья посвящена проблеме использования квестов в музыкально-образовательном процессе. Описаны цели данной педагогической технологии, предложены возможности её использования с учетом особенностей деятельности музыкальных школ, школ искусств и отличий от общеобразовательных школ. Рассмотрены виды квестов, указаны достоинства педагогической технологии, описан опыт проведения музыкального квеста с младшими школьниками.

Ключевые слова: геймификация, организация музыкальных квестов для детей.

Abstract: The article is devoted to the problem of using quests in the musical and educational process. The objectives of this pedagogical technology are described, the possibilities of its use are proposed, taking into account the peculiarities of the activities of music schools, art schools and differences from general education schools. The types of quests are considered, the advantages of pedagogical technology are indicated, the experience of conducting a musical quest with younger schoolchildren is described.

Keywords: gamification, organization of musical quests for children.

В современном обществе резко возрос объем информации, которую часто крайне тяжело использовать полностью. Однако развитие самостоятельного мышления, актуализирующего изобретательные и креативные способности, позволяет повысить активность даже в условиях переизбытка информации. Более того, в ситуации, когда различные аспекты общественной жизни развиваются очень быстро, важнейшей для воспитания личности становится задача формирования способностей, позволяющих выявлять возникающие проблемные ситуации и находить соответствующие решения.

В условиях всемирного информационного и научно-технического прогресса регулярно появляются новые профессии, что изменяет требования к уже существующим. В свою очередь обновления также предполагают определенную мобильность личности, требуют развития её творческих способностей. Для детей творчество является продуктивным способом изучения окружающего мира, естественным приёмом для обучения и самопознания, выражением отношения к окружающему миру и самовыражением личности. Сегодня потребность в развитии активной, креативно созидающей личности возрастает и требует поиска совершенно новых путей обучения, воспитания и развития уже для детей младшего школьного возраста.

В психолого-педагогической литературе творческие способности рассматриваются в разных аспектах:

- как стремление (К. К. Платонов) [7],
- как качество личности (А. Г. Асмолов) [2],
- как доминирующее отношение (В. Н. Мясищев) [6],
- как основная жизненная необходимость (Б. Г. Ананьев) [1],
- как совокупность устойчивых смыслообразующих мотивов (А. Н. Леонтьев) [5],
- как динамическая тенденция, обусловленная мотивами человеческой деятельности (С. Л. Рубинштейн) [8].

В повседневной жизни основное развитие творческих способностей осуществляется через игру. Важно, что в игре дети хорошо проявляют свои наклонности, так как, занимая их любимыми ими играми, можно определить те сферы деятельности, которые их больше всего интересуют. Таким образом, игра является одним из основных способов обнаружения творческих способностей. Поэтому развитие креативности через игру всегда было и остается актуальным вопросом педагогики.

До сих пор существует множество споров о преимуществах и недостатках онлайн-игр. Однако именно преимущества игр можно перенести в образовательный процесс. Этот метод известен как геймификация. Геймификация (игрофикация или геймизация) – это применение игровых механик для решения неигровых ситуаций. Изначально геймификацию начали использовать маркетологи с целью привлечения потребителей, повышения их интереса к бренду, для продвижения продуктов и услуг. Позже о геймификации заговорили как о новом методе вовлечения и мотивации персонала [3]. Геймификация в образовательном процессе может интерпретироваться как применение элементов игры, игровых технологий и игрового дизайна для мотивированного и успешного обучения.

Школьный период – это самое целесообразное время для развития творческих способностей детей. Поэтому необходимо создать благоприятные условия для учебного процесса, чтобы сформировать и развить творческий потенциал детей в различных направлениях, в частности таком, как музыкальное искусство. Идея использования игровых технологий не нова для музыкальной педагогики. Поэтому геймификация подпадает под концепцию, определенную федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС).

Одним из малоизученных видов игр, доступных для использования в образовании, является квест. Это педагогическая игровая технология, которая помогает сформулировать решение конкретной проблемы на основе правильного выбора вариантов действий по мере прохождения определенного сюжета. Этимология слова «квест» (англ. quest – поиск, предмет поисков, поиск приключений) позволяет отнести его к играм, требующим от игрока решения логических задач для продвижения по сюжету. В образовательном процессе квест – это специально организованный вид исследовательской деятельности, который предполагает обнаружение учащимися определенного маршрута и способствует дальнейшему поиску информации по этому маршруту, а также других объектов,

людей и задач. Другими словами, учебные поисковые задачи для достижения образовательных целей отличаются от учебных задач с элементами ролевых игр, которые предполагают исследование и обнаружение мест, людей и информации, использование местных ресурсов информации.

Помимо развития творческих способностей квесты способствуют формированию логического мышления, помогают закрепить знания, сплотить коллектив и создать ситуацию, в которой обучающиеся максимально вовлечены в учебный процесс. Квесты могут использоваться в разных дисциплинах и на разных уровнях обучения: они могут быть посвящены проблеме, учебному предмету, конкретной теме или могут быть междисциплинарными.

Основными целями квеста являются:

- образовательные (обобщение знаний по теме, вовлечение каждого обучающегося в активный познавательный процесс);
- развивающие (развитие интереса к предмету, творческих способностей, воображения обучающихся; формирование навыков исследовательской деятельности, умений самостоятельной работы с информацией, расширение кругозора, эрудиции, мотивации);
- воспитательные (воспитание личной ответственности за выполнение задания, воспитание уважения к культурным традициям, истории, краеведению).

Различают два типа квестов:

- линейный (последовательность действий игроков четко определена);
- нелинейный (последовательность действий игроков может варьироваться).

Квесты по маршрутизации могут быть:

- «линейными», где игра идет по цепочке, когда выполнив задание, игрок получает следующее задание и так будет продолжаться, пока весь маршрут не будет пройден;
- «штурмовыми», где каждый игрок получает основное задание и список точек с подсказками, при этом каждый игрок решает задачу по своему;
- «круговыми», которые представляют собой те же «линейные» задания, но заключенные в кольцо. Каждая команда начинает с разных точек, которые затем становятся финишем.

Структура задания предполагает такие элементы, как:

- введение (в котором объясняется порядок действий и роли),
- задания (этапы, вопросы, ролевая игра),
- последовательность выполнения (бонусы, штрафы),
- оценка (результаты, награды).

Для оценки своей деятельности преподаватели ориентируются на четыре типа рефлексии [4]. К ним относятся:

- коммуникационная – обмен новыми идеями, информацией между классом и учителем;
- информационная – получение новых знаний для учащихся;
- мотивационная – поощрение учащихся к дальнейшему расширению кругозора;
- оценочная – связывание новой информации с имеющимися знаниями, выражение отношения индивида, оценка процесса.

Музыкальный квест от обычного отличается использованием музыки не только как средства эмоционального погружения. Так, в музыкальном квесте сюжет непременно должен быть связан с музыкальными явлениями (творчеством композиторов, жанрами, элементами музыкального языка и т. д.). Задания должны быть связаны с уже изученным материалом. Предполагаются задания, которые бы ставили задачи определить те или иные особенности национальной музыки, уточнить стиль музыки определенного композитора, продемонстрировать знание особенностей жанра, композиционной структуры и др. Задания по определению мажорного или минорного лада, различных тембров и регистров, различных темпов и ритмических рисунков также могут быть включены в музыкальные квесты.

Отдельное внимание стоит уделить классификации заданий, которые могут использоваться в квесте:

- теоретические задания (нотные пазлы, музыкальные загадки, головоломки, ребусы, музыкальные монограммы и т. д.);
- практические (исполнение на инструменте или голосом музыкальных тем, исполнение на инструменте или голосом в ансамбле, сольфеджирование, ритмические рисунки, досочинение мелодий или их восстановление и т. п.);
- немзыкальные задания (открыть замок, достать конверт с загадкой, изучить локацию и т. д.).

Как известно, форма музыкального квеста успешно практикуется в различных российских регионах: ГБУДО «ДШИ № 11» Москвы,

МБУДО «Детская школа искусств № 6 имени А. А. Касьянова» Нижнего Новгорода, МБУДО «Поспелихинская ДШИ» с. Поспелихино (Алтайский край), МОУДОД «ДШИ № 20» Саратова, МАУДО «ДШИ» Череповца и др. В большинстве известных случаев форма музыкального квеста использовалась организаторами для обучающихся дошкольного и младшего школьного возраста.

В целях апробации теоретических и методических аспектов музыкального квеста на базе МАУДО «ДШИ № 4» г. Кемерово была проведена квест-игра, в которой участвовали первоклассники, обучающиеся по специальностям «Фортепиано» и «Академическое пение». Поскольку квест эффективнее применять в группе детей, были выбраны групповые предметы – «Сольфеджио» и «Слушание музыки». Квест проходил в кольцевой форме в 4 этапа. Уточним содержание каждого.

В первый этап вошли постановка сюжета, ритмическая игра, вследствие чего дети были эмоционально вовлечены в процесс, они попробовали выполнить новое упражнение, что активизировало их внимание.

Второй этап включал задание на повторение пройденного материала, в результате чего ученики актуализировали усвоенный ранее материал, чтобы лучше подготовиться к предстоящим в конце года контрольным и проверочным работам.

Третий этап также объединил задания на повторение пройденного музыкального материала, благодаря чему дети развивали свою музыкальную память, знакомились с визуальными образами композиторов (их портретами), устанавливали связь между композитором и произведением.

Четвёртый этап игры предполагал работу над развитием мелодического слуха. На этом этапе в квесте смогли поучаствовать абсолютно все дети. Поэтому последнее задание стало своеобразной кульминацией игры, в нём дети смогли себя проявить не только индивидуально, но и в коллективе (совместное пение).

При реализации квест-игры комбинировались разные виды детской деятельности: игровая, познавательно-исследовательская, двигательная. В совместной деятельности взрослого организатора и детей решались образовательные задачи, активизировалась самостоятельная деятельность школьников, которые тесно взаимодействовали друг с другом и организатором. В процессе прохождения квеста дети включались в игру, при этом снималось их внутреннее напряжение, они преодолевали пассивность в своём поведении. Ученики чаще проявляли инициативу, активно пользовались воображением, применяли логическое мышление, по-

рой начинали нестандартно мыслить. Игра помогла детям научиться организовывать свою деятельность, не ожидая подсказки извне, поспособствовала проявлению любознательности и самостоятельности.

Таким образом, квест как игровая образовательная технология позволил не только повысить мотивацию учащихся и их познавательный интерес к конкретной дисциплине, но и обеспечил в будущем достижение межпредметных результатов, в соответствии с требованиями новых ФГОС. Проведенная опытно-практическая работа позволила констатировать значительный дидактический потенциал квест-игр на уроках музыки. В то же время в проанализированных результатах было выявлено, что для раскрытия творческих способностей детей со стороны организатора-игротехника потребуются значительные усилия. Это в свою очередь обосновывает более глубокое постижение и освоение игровых технологий для успешного использования в музыкально-образовательном процессе.

Список литературы

1. Ананьев Б. Г. О взаимосвязях в развитии способностей и характера // Доклады на совещании по вопросам психологии личности. – М.: АПН РСФСР, 1956. – С. 93–97.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 104 с.
3. Байкалова А. Ю. Геймификация как педагогический инструмент подготовки вожатского отряда к работе в лагере // Вестник пед. инноваций. – Новосибирск: НГПУ, 2018. – № 4. – С. 71–76.
4. Виноградова А. Н. Квест – современная методика в образовании и воспитании [Электронный ресурс] // Наука и Образование. – 2022. – Т. 5, № 1. – URL: <http://opusmgau.ru/index.php/see/article/view/4317> (дата обращения: 08.04.2023).
5. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 104 с.
6. Мясищев В. Н. Психология отношений / под ред. А. А. Бодалева. – М.: Изд-во Москов. психол.-социал. ин-та, 2011. – 398 с.
7. Платонов К. К. Проблемы способностей. – М.: Наука, 1972. – 312 с.
8. Рубинштейн С. Л. Способности [Электронный ресурс] // Psychology OnLine.Net: [сайт]. – URL: <https://www.psychology-online.net/articles/doc-171.html> (дата обращения: 08.04.2023).

*Дмитриева Софья Александровна, студент
Поморцева Нина Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой музыкознания
и музыкально-прикладного искусства,
доцент кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

**СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ
В СРЕДНИХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

**METHODS OF ORGANIZING CULTURAL AND EDUCATIONAL
ACTIVITIES OF STUDENTS OF CHILDREN'S ART SCHOOLS
IN SECONDARY EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

Аннотация: Данная статья раскрывает различные проблемы организации культурно-просветительской деятельности. Показаны разные способы взаимодействия детских школ искусств с общеобразовательными школами в целях музыкального просвещения. Представлены идеи проведения школами искусств культурно-просветительской деятельности на базе опроса.

Ключевые слова: детские школы искусств, общеобразовательные учреждения, музыкальное образование, культурно-просветительская деятельность.

Abstract: This article reveals various problems of organizing cultural and educational activities. Various ways of interaction of children's art schools with general education schools for the purpose of musical education are shown. The ideas of conducting cultural and educational activities by art schools on the basis of a survey are presented.

Keywords: children's art schools, general education institutions, music education, cultural and educational activities.

Постепенное развитие системы детских школ искусств привело к разнообразию и расширению их деятельности, а также к преобразованию каждой из них в культурно-образовательный центр. В реалиях современных социально-экономических процессов инициатива детской

школы искусств становится ее обязанностью, а концертно-творческая деятельность как исполнительская практика в рамках реализации образовательных программ определяется как норма и ответственность школы осуществлять данную деятельность для жителей территории наравне с организациями культуры.

Несмотря на огромное развитие школ искусств в течение длительного времени, можно заметить, что потребность в музыкальном образовании значительно снизилась. Например, если в крупных городах уровень музыкального образования востребован и ценится жителями, то в более мелких, тем более на территории сельско-деревенской местности, можно выявить ряд проблем.

Из наиболее частых можно выделить:

- между музыкальными и средними общеобразовательными учреждениями, как правило, отсутствуют формы взаимодействия;
- школы искусств преимущественно ведут культурно-просветительскую деятельность в центрах социального обеспечения, но редко сотрудничают с общеобразовательными школами;
- снижается интерес детей к музыкальному образованию, что приводит впоследствии к закрытию некоторых специальностей в школах искусств.

Такие, на первый взгляд, мелкие проблемы, в будущем могут обернуться культурной катастрофой: детский кругозор будет значительно сужаться, будет теряться заинтересованность подрастающего поколения в своем культурном развитии и освоении музыкального искусства, а также будут постепенно исчезать культурные очаги на огромной территории России.

Чтобы повысить спрос среди населения городов к музыкальному воспитанию, требуется переосмысление путей осуществления культурно-просветительской деятельности, реализуемой в рамках предусмотренных программ детской школы искусств. В первую очередь, стоит обратить внимание на установление тесных партнерских отношений между общеобразовательными учреждениями и центрами дополнительного образования детей.

На данный момент во многих научных и методических статьях поднимается вопрос о значимости культурно-просветительской деятельности учреждений дополнительного образования в воспитании детей, их влиянии на обогащение духовного потенциала, однако мало уделяется внимания необходимости взаимодействия детских школ искусств с общеобразовательными школами.

Культурно-просветительская деятельность, осуществляемая административными органами населенного пункта, учреждениями культуры, образовательными организациями, библиотеками, музеями, средствами массовой информации, оказывает большое влияние на развитие социальной ответственности и культурной просвещенности населения. Граждане должны знать свои традиции и историю и с уважением относиться к различным памятным датам. Важно понимать, что подобного рода мероприятия проводятся не в принудительном порядке, а в качестве инициативы.

Задачи культурно-просветительской деятельности направлены на сплочение определенного коллектива или общества в целом. Лучше всего граждан в стране объединяют в культурном и социальном смысле такие события, как праздничные и памятные даты. Именно тогда происходит единение, при котором общество в целом может проявить себя с хорошей стороны. Ярким примером служат общественные мероприятия.

Формы культурно-просветительской деятельности могут быть разными. Основные из них в первую очередь направлены на распространение знаний и информации о роли какого-либо события в определенное время. На уровне образовательных учреждений это могут быть факультативные занятия, полноценные уроки или творческие объединения.

В условиях деятельности детских школ искусств подобные проекты могут быть связаны с памятными датами рождения поэтов, писателей или композиторов, включать проведение открытых чтений, проигрывание отрывков произведений, рассказы о жизни и творчестве представителей культуры. Могут быть организованы и совместные посиделки, вечорки, концерты, в которых будут одновременно вовлечены и обучающиеся детских школ искусств, и обычные школьники. Учитывая тот момент, что многие дети не знают музыкальные инструменты, можно организовать для них путешествие в мир музыкальных инструментов. Здесь, наряду с широко распространенными инструментами, дети смогут познакомиться с малоизвестными. Например, домрой, гобоем, фаготом и др. Такие мероприятия могут проходить как на территории общеобразовательной школы, так и на базе детской школы искусств. Это могут быть и совместные встречи на других творческих площадках учреждений культуры города: библиотеки, музея, в храме.

К сожалению, при таком многообразии вариантов продолжает сохраняться слабое взаимодействие музыкальных и общеобразовательных школ. В дальнейшем нами планируется выявить возможные эффективные

пути развития взаимодействия детской школы искусств с общеобразовательной школой в рамках реализации культурно-просветительской деятельности. На данный момент был организован социальный опрос среди людей разного возраста с целью выявить приоритеты населения в сфере культурно-просветительской деятельности и ее организации. Так, можно сделать вывод, что значительная часть аудитории заинтересована в культурно-просветительском досуге, организованном детскими школами искусств, а также тесном сотрудничестве организаций.

Был проведен социальный опрос среди учащихся общеобразовательных школ, средних и высших учебных заведений (не связанных с получением музыкального образования) с целью выявить потребность творческих мероприятий детской школы искусств в стенах общеобразовательной школы. В опросе приняло участие **95 человек**, среди них **61,1 % школьников**. Данный опрос показал, что большинство опрошенных – **48,4 %** – обучались/обучаются в музыкальной школе, **57,9 %** хотели бы получить музыкальное образование, **81,1 %** – считают хорошей идеей выступление учащихся ДШИ в общеобразовательных учреждениях, **80 %** – поддержали идею необходимости музыкального просвещения в современном образовании.

Помимо вышеупомянутых аспектов стоит выделить развернутые ответы-предложения людей:

«Круглый стол и мастер-класс, изменение отношения к музыке».

«Встреча с популярными музыкантами. Я ожидаю от этой встречи полезный опыт для школьников».

«Я хочу, чтобы к нам приезжали на музыкальные встречи. И во время этих встреч мы бы вместе пели и танцевали, веселились и просто были собой, а главное, не стеснялись».

«Различные концерты, встречи с экспертами и преподавателями музыки».

Таким образом, можно сделать вывод, что проведение различных мероприятий, объединяющих детские школы искусств и средние обще-образовательные учреждения, является необходимым элементом в проведении культурно-просветительской деятельности. Такого рода взаимо-действие приведет к повышению интереса учащихся к получению дополнительного образования, раскрытию творческих способностей, организации дальнейших мероприятий, объединяющих между собой не только детские школы искусств и средние образовательные школы, но и население в целом.

Список литературы

1. Биттер М. В., Симбирцева Н. А. Культурно-просветительская деятельность // Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования. – Екатеринбург, 2017. – № 2/3(21). – С. 226–230.
2. Домогацкая И. Е. Расширение культурно-образовательного потенциала детских школ искусств как условие формирования культурной среды региона // Управление культурой. – Екатеринбург, 2022. – № 3. – С. 3–10.
3. Комарова Л. Н. Актуальные аспекты функционирования детских школ искусств в современных социокультурных условиях // Вестник МГУКИ. – М.: МГУКИ, 2009. – С. 152–156.
4. Культурно-просветительская деятельность – это... [Электронный ресурс]. – URL: <https://fb.ru/article/436223/kulturno-prosvetitel'skaya-deyatelnost---eto-ponyatie-vidyi-mnogotslevnyie-zadachi-tseli-i-razvitiie>.

*Березина Светлана Анатольевна, студент
Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук,
доцент, доцент кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

ПРОДВИЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА «КОМПОЗИТОРЫ-СОВРЕМЕННОИКИ» ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ

PROMOTION OF THE MUSICAL AND EDUCATIONAL PROJECT “CONTEMPORARY COMPOSERS” FOR STUDENTS FROM CHILDREN’S MUSIC SCHOOLS AND CHILDREN’S ART SCHOOLS

Аннотация: В данной статье рассматривается проблема продвижения просветительских и образовательных проектов в области современной академической музыки для обучающихся детских музыкальных школ и детских школ искусств. Представлен опыт продвижения музыкально-просветительского проекта «Композиторы-современники».

Ключевые слова: продвижение, просветительские и образовательные проекты, современная академическая музыка, композиторы-современники, цикл просветительских лекций.

Abstract: This article deals with the problem of promoting educational and educational projects in the field of modern academic music for students of children's music schools and children's art schools. The experience of promoting the musical and educational project "Contemporary Composers" is presented.

Keywords: promotion, enlightenment and educational projects, modern academic music, contemporary composers, a cycle of educational lectures.

В настоящее время образовательные и просветительские проекты набирают все большую популярность и востребованность среди людей любого возраста. Хотелось бы отметить разницу: образовательные проекты осуществляются профессиональными работниками, в то время как просветительские являются дополнительным расширением кругозора к полученным знаниям в сфере образования. И продвижение тех и других проектов – весьма актуальная тема нашего времени.

Для обеспечения жизнедеятельности того или иного проекта одного замысла оказывается недостаточно. Его необходимо реализовывать. На этом этапе без должных знаний в области PR и владения средствами продвижения не обойтись. Ведь для любого значимого проекта продвижение – это механизм, который позволит ему реализовываться в полную силу.

Сфера продвижения будет актуальна всегда, ведь новых идей для проектов с каждым днем становится все больше, а степень изученности вопроса остается той же, количество некомпетентных людей также увеличивается. Для начинающих данная область нелегка для быстрого понимания, а механизмы продвижения достаточно сложны, и их работа очень часто бывает непредсказуема.

Цель нашего исследования – выявление наиболее эффективных стратегий и способов продвижения просветительского проекта. Задачи исследования: рассмотреть феномен продвижения; охарактеризовать функции, задачи, стратегии и способы продвижения проекта или продукции; определить наиболее оптимальные и результативные способы продвижения просветительского проекта «Композиторы-современники».

Изучение механизмов продвижения проектов в различных сферах деятельности нашло свое отражение в работах: «Управление проектами» Э. Верзуха, «Практический маркетинг» Е. Дихтль, Х. Хёршгена, «Продвижение товаров и услуг» Е. В. Попова, «Управление проектами» В. В. Володина, «Маркетинг» Г. Я. Гольдштейна и А. В. Катаева и др.

Вместе с тем, вопросам продвижения просветительских или образовательных проектов уделяется недостаточное внимание. Лишь в работах «Маркетинг в образовании» Г. Д. Бухаровой, «Проектное управление в образовании» А. М. Моисеева и О. М. Моисеевой возможно обнаружить подходы к анализу и обобщению практического опыта по реализации и продвижению подобного рода проектов.

Ервин Дихтль и Ханс Хёршген, специалисты в области маркетинга из Германии, определили понятие «продвижение» как «деятельность по планированию, претворению в жизнь и контролю над физическим перемещением материалов и готовых изделий от мест их производства к местам потребления с целью удовлетворения нужд потребителей и выгодой для себя» [4, с. 37]. А из финансового словаря под редакцией А. А. Благодатиной можно узнать, что продвижение – это «активность, которая рассчитана на формирование и стимулирование интереса к личности, организации, товару или направлению деятельности» [2, с. 74].

Из этих определений можно сделать вывод, что продвижение образовательного/просветительского проекта – это активная деятельность, некий комплекс мероприятий, направленных на распространение информации с целью заявить о себе и тем самым привлечь целевую аудиторию.

Г. Я. Гольдштейн и А. В. Катаев в учебном пособии «Маркетинг» выделяют такие важнейшие функции продвижения:

- «создание образа престижности, низких цен, инноваций,
- информация о товаре и его параметрах,
- сохранение популярности товаров (услуг),
- изменение образа использования товара,
- создание энтузиазма среди участников сбыта,
- убеждение покупателей переходить к более дорогим товарам,
- ответы на вопросы потребителей,
- благоприятная информация о компании» [3].

В целом, выделяется пять видов продвижения:

- информационное (задача данного вида информировать о бренде, его ценностях и выгодах от использования продуктов);
- убеждающее (это активное продвижение, основная задача которого – призвать купить товары бренда);
- напоминающее (главная цель – напомнить о существовании бренда и его «характеристиках»);

- подкрепляющее (основная задача – поддержать и поощрить выбор бренда покупателем, убедить в правильности выбора и стимулировать повторные покупки);
- имиджевое (основная цель – закрепить в сознании потребителей имидж бренда) [7].

Во многих областях, особенно в экономике, поиски оптимальных стратегий, способов продвижения проектов или продуктов ведутся давно и определены наиболее результативные из них. Это может быть наружная реклама, брендинг, социальные сети, блоги, семинары и презентации, СМИ, различные публичные мероприятия, коллаборации, звонки, рассылка СМС и в мессенджерах, спонсорство и многие другие.

В области образования эффективными способами являются не все из перечисленных. Самыми популярными будут: «рекламная информация в газетах, на телевидении и на радио; наружная реклама (баннеры); выставки, ярмарки, открытые уроки; дни открытых дверей; научные конференции и семинары; полиграфическая и сувенирная продукция; сайт образовательного учреждения или портал; сообщества в социальных сетях» [1].

В наше время вопрос о продвижении образовательных/ просветительских проектов очень актуален. Например, в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» в Москве существует программа повышения квалификации «Успешное продвижение образовательных проектов в Интернете». Цели данного курса: повысить компетенции представителей сферы образования и облегчить вывод на рынок и коммерциализацию образовательных продуктов, используя современные достижения в цифровом маркетинге. Эта программа предлагается всем «авторам отличных проектов, перспективных идей, новаторского образовательного продукта», которым «не знакомы тонкости продвижения и маркетинга» и «не хватает компетенций» [5].

Также в столице и крупных городах России существует большое количество маркетинговых компаний, готовых прийти на помощь в продвижении образовательных проектов.

Тем не менее, многие учреждения культуры, осуществляющие просветительскую деятельность, в том числе в области музыкального искусства, на сегодняшний день испытывают большие затруднения в вопросах продвижения реализуемых ими проектов. Эта проблема имеет значимость как для столицы, так и для отдаленных регионов. Данные вопросы поднимаются на различных форумах. Так, в 2019 году в рамках Сибирского музыкального форума «Акколада» обсуждалась проблема «развития

партнерства концертных организаций, учреждений образования, органов власти и общественных организаций в решении проблем музыкального просвещения и продвижения культурных продуктов». И по итогу было выдвинуто предложение Департаменту культуры и национальной политики Кемеровской области рекомендовать создать на базе сайта форума Акколада.рф единый электронный информационный портал для освещения событий в области музыкального искусства, который мог бы совмещать в себе функции теле-канала, информ-агентства и радио. Изучив сайт форума, можно сделать вывод, что предложенное решение проблемы не было принято во внимание. Новости о своей деятельности освещает практически только Государственная филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова, другие учреждения культуры принимают участие в данном деле неохотно [6].

Проблема продвижения образовательных, просветительских проектов требует решения, поскольку для успешного продвижения очень важно учитывать многие факторы. Среди них: создать образ престижности, работать над сохранением популярности, пробудить энтузиазм среди участников, предоставлять целевой аудитории благоприятную, полезную и полную информацию о проекте, осуществлять обратную связь, отвечать на актуальные вопросы участников, создать программу лояльности.

Личные контакты, консультации, интервью, презентации на дне открытых дверей, круглый стол, выставки, конференции, пресса, рассылки, различные средства связи – это то, что может использоваться для продвижения образовательных/просветительских проектов, для достижения главной цели: вызвать интерес у людей.

Представив основные понятия, функции, виды и способы продвижения, рассмотрим ситуацию с данной деятельностью на примере музыкально-просветительского проекта «Композиторы-современники».

Данный проект представляет собой цикл просветительских лекций для обучающихся старших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств г. Кемерово. Цикл был подготовлен студентами III курса факультета музыкального искусства КемГИК направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Менеджмент музыкального 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; закрепление в соз-

нении заинтересованности и желания знакомства с новой музыкой; расширение музыкального кругозора.

Перед началом реализации проекта был составлен план реализации проекта (см. табл.).

Таблица

Этапы реализации проекта

I. Подготовительный этап	II. Основной этап	III. Заключительный этап
- 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	- Организация и проведение цикла просветительских лекций; - решение организаторских задач	- Анализ выполнения плана работы; - получение отзывов и рекомендаций от учеников и педагогов образовательных учреждений; - анализ эффективности реализации просветительского цикла

В процессе реализации проекта выявились многие негативные факторы и риски, начиная от поиска целевой аудитории, которая заинтересовалась бы данным проектом, и заканчивая организационными моментами. На заключительном этапе были определены и проанализированы все негативные факторы. На этом этапе было четко осознано, что проекту потребуется продуманная стратегия продвижения, в том числе и установление более тесного контакта с администрацией ДМШ и ДШИ.

В продвижении проекта на начальном этапе мы использовали личные контакты с преподавателями ДШИ и ДМШ, принимали участие в конференциях, где освещали основные положения и итоги предварительной работы на первых этапах реализации проекта. Следует отметить, что именно в ходе работы конференции представители ДМШ и ДШИ интересовались идеей и проектом в целом. Также использовался самый неэффективный, на наш взгляд, способ продвижения – рассылки. Опыт показал, что откликов не было вообще.

После окончания работы над первым циклом лекций было осознано, что без продуманной стратегии продвижения проект просто не может существовать, а если и сможет, то в очень затруднительных условиях.

На сегодняшний день разработан второй цикл лекций с дополнением тематики. Перед началом его реализации был составлен план продвижения. В него входили: рассылка информационных писем, установление контакта с педагогами ДМШ, информирование о реализации проекта в социальных сетях. Это позволило найти отклик у администрации ДШИ, провести цикл лекций для той целевой аудитории, на которую рассчитан проект.

Одним из механизмов продвижения проекта стала активность в социальных сетях. Была создана группа в сети «ВКонтакте», которая стала площадкой, позволяющей апробировать все средства продвижения: посты, статьи, интервью, буклеты, опросы, видеоролики, рекламные сообщения, отзывы. На сегодняшний день на странице группы публикуется актуальная информация о проекте, мероприятиях и циклах лекций, включены рубрики о композиторах, произведениях, интересные факты из области современной академической музыки. Для представления проекта в социальной сети был разработан логотип и тематическое оформление группы. Хотелось бы отметить, что многие посты собирают более 200 просмотров. Кемерово, Новокузнецк, Анжеро-Судженск, Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Усть-Каменогорск, Междуреченск – так выглядит география интересующихся нашей группой.

Продвижение просветительского проекта – это комплекс мероприятий, направленных на поиск заинтересованной аудитории, привлечение внимания, создание имиджа и поддержание интереса к проекту. Это долгосрочный процесс, который реализуется путем множества опосредованных и продуманных действий.

Список литературы

1. Андреева О. В. Стратегии и инструменты продвижения дополнительных образовательных услуг вуза в цифровой среде [Электронный ресурс] // Актуальные исследования. – 2021. – № 20 (47). – С. 46–50. – URL: <https://apni.ru/article/2445-strategii-i-instrumenti-prodvizheniya-dopoln>.
2. Благодатина А. Финансовый словарь. – М.: Проект «Книжный», 2002. – 379 с.
3. Гольдштейн Г. Я., Катаев А. В. Маркетинг: учеб. пособие для магистрантов. – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 1999. – 107 с.
4. Дихтль Е., Хёршген Х. Практический маркетинг. – М.: Наука, 1996. – 254 с.

5. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»: сайт [Электронный ресурс]. – URL: <https://busedu.hse.ru/catalog/219114432.html>.
6. Акколада.рф: сайт [Электронный ресурс]. – URL: <https://акколада.рф/>.
7. Сюмаченко-Дроздова Ю. Введение в продвижение бренда: как разработать стратегию и выбрать подходящие инструменты [Электронный ресурс]. – URL: <https://skillbox.ru/media/marketing/vvedenie-v-prodvizhenie-brenda-kak-razrabotat-strategiyu-i-vybrat-podkhodyashchie-instrumenty/>.

*Макеева Виктория Николаевна, студент
Воронова Светлана Сергеевна,
старший преподаватель кафедры теории музыки
Белорусская государственная академия музыки*

ДИАЛОГ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУ ХАРРИСОНА (НА ПРИМЕРЕ «VARIED TRIO»)

DIALOGUE BETWEEN EASTERN AND WESTERN IN THE WORKS OF LOU HARRISON (ON THE EXAMPLE ON “VARIED TRIO”)

Аннотация: В статье рассматривается, как в сочинениях Лу Харрисона соединены стилистические маркеры западной (европейские формы и жанры, централизованная тональная система) и восточной (отсылка к звуковому образу индонезийского гамелана, опора на ладовую модель слендро) музыкальных традиций.

Ключевые слова: диалог, гамелан, трио, слендро.

Abstract: Lou Harrison's compositions combine stylistic markers of Western (European forms and genres, central tonal system) and Eastern (reference to the sound image of the Indonesian gamelan, reliance on the slendro modal model) musical perceptions.

Keywords: dialogue, gamelan, trio, slendro.

Лу Харрисон (1917–2003) известен как американский композитор-новатор. Однако сфера его деятельности намного шире, а интересы – разнообразнее. Он также был дирижером, теоретиком, музыкальным критиком, танцором, драматургом и каллиграфом, сочинял стихи и прозу, писал картины и интересовался архитектурой, увлекался театром марионеток.

Кроме того, Харрисон является популярным композитором-перкуSSION-нистом, создавшим большое число широко исполняемых произведений для ударных инструментов [1].

Интерес к личности и творчеству Харрисона также вызван тем, что он является создателем музыкальных инструментов. В 1967 году Харрисон вместе с Уильямом Колвигом (музыкант-любитель, инженер, партнер Харрисона) в Сан-Франциско создали оркестр из ударных инструментов, который получил название «американский гамелан». Работа над формированием данного оркестра отражает свойственный Харрисону интерес к азиатской культуре в целом и к гамелану в частности.

Как известно, гамелан – традиционный индонезийский оркестр, а также вид музицирования. В состав оркестра входят различные виды идиофонов (гонги, металлофоны), мембранофонов (двухсторонние барабаны), струнные (смычковый ребаб, цитры качапи и целемпунг) и духовые инструменты (флейты сулинг), а также мужской и/или женский голос [2]. В своем «Американском гамелане» Харрисон и Колвиг сохранили опору на ударные инструменты как типологическую особенность данного вида ансамбля. Однако, будучи прогрессивным композитором, Харрисон не боялся экспериментов и включил в состав «Американского гамелана» водопроводные трубы, куски жести, консервные банки и мусорные баки, по которым следовало ударять бейсбольной битой [3].

В творческом наследии Лу Харрисона причудливо сосуществуют, переплетаются и взаимодействуют друг с другом восточное и западное. Инструментальные составы, жанры, техники композиции, ладовые модели, тематизм и способы его развития – все это несет у композитора отпечаток парадоксального единства восточных и западных традиций.

Взаимодействие Харрисона с западной стороной музыкальной культуры основывается на полученном им академическом музыкальном образовании. Остановимся кратко на некоторых фактах творческой биографии композитора, которые обусловили его неослабевающий интерес к восточной и, уже, азиатской музыкальной культуре.

1. Интерес к ударным инструментам у композитора появился еще в 1930-е годы, когда ему довелось услышать произведение Генри Коуэлла в театральной постановке (Коуэлл также был преподавателем Харрисона по композиции с 1934 по 1935 годы). С 1936 по 1939 годы Харрисон совместно с Джоном Кейджем давал перкуSSIONные концерты. Спустя несколько лет композитором было создано большое количество произведений для ударных, которые стали одной из основ репертуара перкуSSION-

онных ансамблей, в том числе «Концерт № I для флейты и ударных» (1939), «Концерт для скрипки и оркестра ударных» (1940), «Лабиринт» (1941), «Фуга» (1941) [4].

Также отметим, что Лу Харрисон выступал на Международной конференции Общества исполнителей на ударных инструментах (PAS – Percussive Arts Society). Данная конференция для исполнителей на ударных инструментах ежегодно вплоть до настоящего времени является площадкой для обмена творческим опытом между преподавателями и студентами. Общество исполнителей на ударных инструментах (PAS) – это некоммерческая организация для профессиональных перкуссионистов. Организация была основана в 1961 году в Соединенных Штатах Америки. В ноябре 1980 года на PASIC'80 в Сан-Хосе Харрисон провел семинары по гамелану и исполнил свои произведения для этого ансамбля («La Koro Sutro» и «Scenes from Cavafy») [5].

2. В 1930-е годы композитор изучал музыку народов мира в Калифорнийском университете, приобретая общие представления о специфике различных музыкальных культур. Впоследствии Харрисон много путешествовал, благодаря чему мог изучать иные национальные культуры в условиях их непосредственного бытования. А грант Рокфеллера, присужденный ему в 1960 году, позволил Харрисону постигать различные аспекты азиатской музыки в Японии (Токио), Тайване и Корее. Путешествуя по этим странам, композитор изучал местные традиции и музыкальные инструменты. А в 1975 году стал американским представителем в Лиге азиатских композиторов (1975) [6].

Азиатская лига композиторов – это влиятельная музыкальная организация в Азиатско-Тихоокеанском регионе, главными целями которой являются сохранение, продвижение и развитие музыкальных культур этого региона. Она была основана в 1973 году ведущими композиторами Японии, Кореи, Тайвани и Гонконга. Ее членами являются 12 азиатских стран.

3. В 1953 году Харрисон познакомился с Гарри Партчем (1901–1974) – американским композитором, теоретиком и создателем музыкальных инструментов. Партч был одним из первых композиторов XX века на Западе, который систематически работал с микротональными гаммами. Г. Партч описал свою теорию в книге «Генезис музыки» (1947). Большинство своих произведений композитор создал для новаторских, сконструированных им самим музыкальных инструментов. Эти инструменты были предназначены для воспроизведения микротоновой музыки с необычным делением октавы (вплоть до 43 ступеней). Последовавшая за знакомством

дружба способствовала интересу Харрисона к различным системам настройки и созданию музыкальных инструментов [7].

Фактически, созданный Харрисоном и Колвигом в конце 60-х – начале 70-х «Американский гамелан» стал одним из вариантов реализации неослабевающего интереса композитора к азиатской культуре, с одной стороны, и инспирированного Партчем увлечения конструированием музыкальных инструментов – с другой. Одной из первых работ Харрисона для данного ансамбля стало произведение «La Koro Sutro» (1973), написанное для хора в составе 100 певцов в сопровождении американского гамелана, арфы и органа.

Лу Харрисон и Уильям Колвиг сконструировали два больших «двойных» гамелана. Термин «двойной» применительно к гамелану означает, что инструменты используют одновременно настройки пелог (pelog) и слендро (slendro). Пелог – одна из основных систем настройки, используемых в инструментах гамелана. Это семиступенный лад, в котором, в отличие от западных ладов, расстояние между ступенями и абсолютная высота нот варьируются очень сильно. В пелог не имеет ничего общего с традиционным европейским делением октавы на 12 полутонов: все ноты гаммы пелог лежат где-то *между* 12 ступенями хроматического звукоряда [8]. Слендро – пятиступенный звукоряд, который образуется путем деления октавы приблизительно на равные интервалы. При этом абсолютная высота каждой ступени не фиксируется и колеблется в разных вариантах настройки гамелана [9].

Для своего «Американского гамелана» Харрисон сочинил около 40 произведений, причем использовал разные его виды: яванский, балийский и островов Карибского моря.

В творчестве Харрисона гибкое сочетание черт западного и восточного представлено многообразно и может быть выявлено в большом количестве произведений. Назовем такие из них, как: Концерт для скрипки и оркестра ударных инструментов (1960), Концерт в слендро для скрипки, клавишных и ударных (1961), Сюита для скрипки с американским гамеланом (1973), Трен памяти Карлоса Чавеса (1979), Концерт для скрипки, виолончели и яванского гамелана (1982), Концерт для фортепиано и яванского гамелана (1987), Концерт для пипы с оркестром (1997) и многие другие произведения.

Одним из сочинений, в котором соединяются черты западно-европейской и азиатской музыки, является произведение «Varied Trio». Это произведение включает в себя 5 частей, каждая из которых имеет свое собственное название: 1-я часть – «Gending», 2-я часть – «Bowl

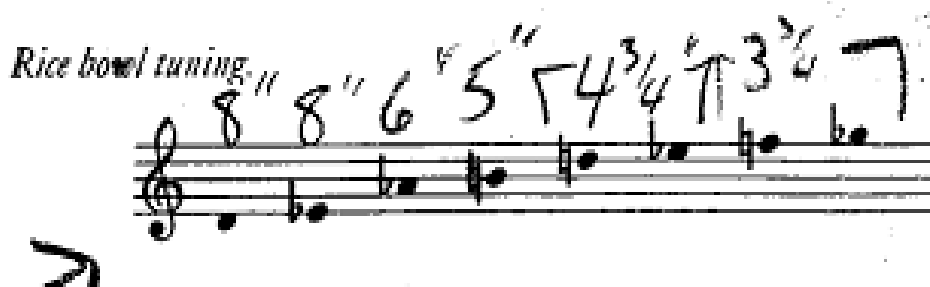
bells», 3-я часть – «Elegy», 4-я часть – «Rondo, in honor of Fragonard», 5-я часть – «Dance». Инструментальный состав: скрипка, разнообразные ударные и фортепиано. Давайте рассмотрим каждую часть чуть подробнее.

1-я часть – «Gending». Словом «генд(и/а)нг» в Азии обычно обозначается барабан, входящий в состав гамелана, также его называют сигнальным барабаном. На острове Ява одна мембрана барабана больше по своим размерам, что способствует извлечению более низких звуков. На Бали мембраны барабана одинаковые. Инструментальный состав части следующий: скрипка, вибрафон и фортепиано. Музыкальную композицию открывает звучание фортепиано, в партии которого заложен звукоряд из 5 нот, что характерно для ладовой модели слендро или азиатской пентатоники (Приложение, пример 1).

Знаки при ключе указывают на тональности *h-moll* или *D-dur*. При развертывании музыкального материала обращает на себя внимание постоянная переменность основного устоя. Однако часть открывается с нисходящего трезвучия тональности си-минор, поэтому мы склонны трактовать тональность этой части именно как си-минор. На основе этого звукоряда будет основана тема у фортепиано и виброфона. Ладовая основа музыкального материала в партии скрипки представляет собой западноевропейский си-минор с явно слышимой дорийской окраской.

Форма данной части – двухчастная $A\ A_1$ – также обнаруживает отсылку к европейской музыкальной культуре. Раздел A_1 – вариантное проведение раздела A (партия скрипки перенесена на октаву выше, других изменений нет). Стоит отметить, что Харрисон оставил авторские комментарии, уточняющие некоторые исполнительские моменты в четырех из пяти частей. В первой части в партии фортепиано композитор использует следующий прием: нужно постучать молоточком с мягкой головкой по чугунной раме фортепиано (рояля), благодаря чему создается эффект гулкого «расплывчатого звучания», несколько напоминающего аналогичное «переливающееся» звучание гамелана. В первой части в партии фортепиано также используется пиццикато (Приложение, пример 2).

2-я часть – «Bowl bells» (рисовые миски). Именно мисочки для риса являются солирующим инструментом на фоне фортепиано и скрипки. В композиторском комментарии к данной части Харрисон указал, что по китайским фарфоровым мискам для риса нужно ударять палочками для еды. Ударять чаши прямо вниз по краю, но лучше ударять по ним с внутренней стороны у края. Настройка должна максимально приближаться к высоте звука, указанной на схеме, помещенной в нотном тексте:



Приведенный на схеме звукоряд имеет некоторое сходство с гармонической гаммой тональности *es-moll* (исключена нота «с»). Однако основной ладовый устой здесь неоднозначен, он варьируется между *as* и *es*, что не позволяет однозначно интерпретировать данный лад с точки зрения европейской музыки. При этом, приведенный на схеме звукоряд включает в себя 6 разных звуков, что не совпадает ни со слендро, ни с пелог. Добавим к сказанному, что партия скрипки содержит на протяжении всей части лишь ноты «*h-d*», исполняемые приемом пиццикато. Партия фортепиано практически целиком основана на интервале «*e-h*» с использованием уже знакомого по первой части приема игры – стука по раме колотушкой из пряжи. В результате Харрисон достигает особенной окраски звучания, основанной на «мерцании» *e/es* в партиях разных инструментов и имитирующей кажущийся «расстроенным» для европейского уха строй гамелана.

Как и в предыдущей части, форма здесь характерна для музыки западноевропейской – рондо.

3-я часть – «Elegy» – написана для скрипки и фортепиано. Данная часть максимально концентрирует стилистику западноевропейской музыки XX века. В ней не используется централизованная тональность, не выставлен при ключе размер и отсутствует деление на такты, однако есть четко зафиксированные длительности и темп. Из типично европейских приемов работы с музыкальным материалом в третьей части присутствуют секвенции и тематическая арка с первой частью в виде завершающего интервала «*h-fis*» в партии фортепиано.

4-я часть – «Rondo in honor of Fragonard». Часть написана для скрипки, музыкальный материал в партии которой полностью совпадает с музыкальным материалом в партии правой руки фортепиано (в разделах А партия левой руки является аккомпанирующей, здесь преобладают интервалы кварты и сексты, а также часто используются параллельные квинты). В партии скрипки обнаруживается 5-ступенный звукоряд (*d-fis-g-a-cis*). В связи с этим явно ощущается переменность устоя между «*cis-a-d*». Разделы В и С построены на небольших формулах основанных

на секундовых и терцовых ходах. Завершается данная часть, как и 3 часть, интервалом «*h-fis*» у фортепиано.

5-я часть – «Dance» – написана в трехчастной форме (ABA₁). Здесь Харрисон использует скрипку, фортепиано и ударные: А – 2 тамбурина и 2 малых барабана, звук из которых извлекается мягкими палочками, В – форма для выпечки, что является отсылкой к американского гамелану, в котором многие инструменты были созданы из подручных бытовых предметов. В разделах А и А₁ партия правой руки фортепиано и партия скрипки исполняются в унисон (как и в 4-й части) на фоне аккомпанемента в партии левой руки. В звукоряде, лежащем в основе музыкального материала данных разделов, вырисовываются две ладовые модели: минорная пентатоника от «*e*», сочетающаяся с использованием ладовой модели слендро также от ноты «*e*». В результате возникает уже отмеченное нами для второй части цикла «мерцание» *gis/g* и *h/b*. Музыкальный материал разворачивается на фоне переменного метра. Завершается вся часть ярко подчеркнутой интонацией звуков «*h-d*», создающей арку ко второй части.

Таким образом, следует подытожить: в данном произведении черты западноевропейской и азиатской музыки присутствуют в виде сложного симбиоза: инструментальный состав, использование различных ладовых моделей, формы частей, характерные для западноевропейской музыки, наличие интонационных переключек между частями (скрепляющим интервалом всех частей является квинта, которая завершает части 1, 3, 4).

Естественное объединение восточного и западного в единое целое в «Varied Trio» стало возможным для Харрисона на основе скрытых общих закономерностей:

- партии европейских инструментов (фортепиано) обогащены авторскими исполнительскими приемами, которые сближают их звучание со звучанием гамелана;
- переменный метр во 2, 3 и 4-й части и отсутствие метра в 3-й части сближают музыкальную ткань Харрисона с непериодичной ритмической и метрической организацией традиционного гамелана;
- интервал чистой квинты, которым завершаются 1, 3 и 4-я части, позволяет провести косвенную аналогию с пятиступенной ладовой моделью слендро.

Список литературы

1. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / Н. А. Гаврилова, К. В. Зенкин, Л. В. Кириллина [и др.]; сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005. – 576 с.

2. Галайская Р. Б. Гамелан // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 1: А – Гонг. – М.: Сов. энцикл., 1973. – С. 896.
3. Alves B. The Gamelan Works of Lou Harrison [Электронный ресурс]. – URL: <https://microfest.org/the-gamelan-works-of-lou-harrison> (дата обращения: 30.05.2023).
4. Alves B. Lou Harrison Biography [Электронный ресурс]. – URL: <http://pages.hmc.edu/alves/harrisonbio.html> (дата обращения: 30.05.2023).
5. Fairchild F. D. Lou Harrison [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/lou-harrison> (дата обращения: 30.05.2023).
6. Alves B., Campbell B. Lou Harrison: American Musical Maverick. – Indiana University Press, 2017. – 602 p.
7. Nettl B. Harry Partch American composer [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.britannica.com/art/music> (дата обращения: 30.05.2023).
8. Лисса З. Пелог // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4: Окунев – Симович. – М.: Сов. энцикл., 1978. – С. 226.
9. Зарубин В. И. Слендро // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5: Симон – Хейлер. – М.: Сов. энцикл., 1981. – С. 81.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Violin

Vibraphone

Piano

pluck strings

mp

richly pedalled throughout

(♩) = ca. 54

Пример 2

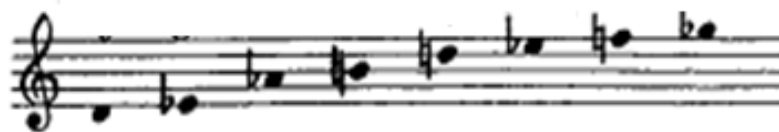
Movement 1 (Gending).

Percussion: = strike vibraphone and rim of tam tam simultaneously

Piano: = pluck string

= knock on steel frame inside of piano with yarn mallet

Rice bowl tuning. II



*Шапилова Ольга Владимировна, аспирант
Добжанская Оксана Эдуардовна,
доктор искусствоведения, доцент
Арктический государственный институт
культуры и искусств*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ БАЛЕТНОГО ЖАНРА
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ ТАДЖИКИСТАНА
(НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТОВ ФИРУЗА БАХОРА)**

**WORKS OF THE BALLET GENRE
IN THE PROFESSIONAL, MUSICAL
AND THEATRICAL ART OF TAJIKISTAN**

Аннотация: Цель статьи – осветить музыкально-театральные произведения таджикского композитора Фируза Бахора, их связь с традиционным, вокальным и инструментальным наследием. В данной статье рассмотрены аспекты истории создания и концепции балетов композитора в связи с традиционным искусством Таджикистана.

Ключевые слова: таджикская традиционная музыка, опера-балет, Фируз Бахор.

Abstract: The purpose of the article is highlight to highlight musical and theatrical works Tajik composer Firus Bahor, their connection with traditional vocal and instrumental heritage. This article discusses a brief aspect of the creation history, and the subsequent development of the national choreographic art.

Keywords: Tajik traditional music, opera-ballet, Firus Bahor.

Анализ театральных балетных спектаклей помогает не только ознакомиться с сюжетом, действующими лицами, но и со многими другими его особенностями. В связи с этим и сформировалась цель данной статьи:

изучить существующий на сегодняшний день исследовательский материал о таджикском балете, обобщить его, дополнить собственными наблюдениями. Цель обуславливает необходимость решения следующих задач: ознакомление с литературой по истории таджикской музыки, творчеству Ф. Бахора и балету «Макоми ишк», с трудами, посвященными проблеме музыкальной драматургии, исследование партитур таджикских национальных балетов, анализ особенностей композиторского воплощения, контрастности образов основных действующих лиц и основных этапов развития драмы; определение роли вокального начала в балете и его связи с традиционным циклом «Шашмаком». Данная статья может найти применение не только в практике работы театра оперы и балета, но и в учебном процессе. Имеется в виду курс таджикской музыкальной литературы для учащихся музыкальных и хореографических отделений, средних учебных заведений.

На рубеже XX–XXI столетий таджикский музыкальный театр переживает значительные перемены. Они вызваны различными тенденциями: возрождением, сохранением и переосмыслением классического наследия, развитием развлекательного пласта в разных формах искусства, поисками новой драмы. Основные жанры: опера и балет – снова оказываются на пороге реформ. Среди всех направлений театрального искусства выделяется стремление соединить современные тенденции с идеями преобразования творчества выдающихся художников прошлого. Древний народ Средней Азии, таджики имеют богатые хореографические традиции. Истоком современного музыкально-театрального искусства Таджикистана является традиционная музыкальная и хореографическая культура народов этой страны.

Самарканд и Бухара были центрами духовной и исторической культуры. Сюда стекались таланты из всех местностей, населенных таджиками, здесь образовалась сокровищница национальной музыкальной и театральной культуры, шли творческие поиски во всех видах и жанрах искусства, рождались новые художественные идеи. Самарканд и Бухара – это колыбель макомного искусства, одного из важных истоков профессиональной композиторской музыки Таджикистана. Цикл музыкальных произведений «Шашмаком» вобрал в себя все достижения многовековой национальной культуры. Зародившись и развиваясь в Бухаре, это древнее искусство оказало огромное влияние на всю равнинную территорию современных Таджикистана и Узбекистана. Во время исполнения «Шашмакома» соблюдалась полнейшая тишина, слушали внимательно, затаив дыхание. Огромная любовь, привязанность и уважение бухарцев к «Шаш-

макому» не случайны. Именно в этом городе, примерно в XIII веке, шёл длительный процесс формирования его из двенадцати макомов в шесть [5]. Видный таджикский исследователь, доктор искусствоведческих наук Ф. А. Азизи отмечает: ««Шашмаком» – классическая музыка таджиков, основа традиционного, профессионального и музыкального мышления, олицетворение многовековых культурных традиций» [1, с. 53]. Широкое распространение этого выдающегося музыкального памятника таджикского народа среди жителей Бухары и ее окрестностей способствовало развитию высокого эстетического чутья, безошибочного слуха в определении традиционного и точного исполнения монументального произведения искусства, в музыкальном и культурном выражении его содержания. Поклонники хорошо разбирались в тексте исполняемого произведения. Обнаруживая неточность, пропуск или какой-нибудь другой изъян, слушатель передавал свои замечания исполнителю через знакомых. Огромный пласт духовной культуры бухарцев «Шашмаком» для жителей древнего города был неотъемлемой частью жизни каждого из них, проникая в сознание и душу людей в течение сотен лет. Колоссальное эмоциональное воздействие этого выдающегося произведения заключалось в его высокой художественности, мелодическом богатстве, интонационном и ритмическом многообразии, отличном литературном тексте, певучести слова, богатой нюансировке, в завораживающей музыкальности и во многих других достоинствах. Мелодии «Шашмакома», как правило, исполняются на тексты шедевров поэзии – творений Хафиза, Бедия, Хилоли, Джами, от чего их художественное воздействие многократно увеличивается. «Шашмаком» требовал полной настроенности певцов на его исполнение, требовал их полной внутренней отдачи, настоящего профессионализма и большой музыкальной культуры. Слушатели находили в этом выдающемся музыкальном памятнике выражение своих мыслей, чувств, проникались его очарованием, красотой, задушевностью. Каждый из лучших исполнителей «Шашмакома» – яркая художественная индивидуальность, художественный творец в самом высоком смысле этого слова. Он обладал достаточным упорством и настойчивостью в достижении успеха. Пел с огромным вдохновением, с глубоким проникновением в мысли и чувства, испытывал огромное удовлетворение, радость от процесса пения, превосходя самого себя. Вокальная школа «Шашмакома» дала много замечательных певцов: народного артиста Республики Таджикистан Абдували Абдурашидова, Бобокула Файзуллоева, Шохназара Сохибова, Фазлиддина Шахобова, Барно Исхакову и многих других, имена которых были известны далеко за пределами Бухары [6].

Необходимо осветить и традиционное хореографическое искусство таджиков, которое является важным источником современного национального балета. Почти все виды современного театрального искусства: драма, опера, балет, кукольный театр, отдельные жанры эстрады – берут свои прогрессивные, национальные и художественные источники развития в традиционном театре. «Таджикский театр больше всего опирался именно на национальные традиции. Любовь и интерес народа к синтетическим элементам разнообразных сценических форм, таких как: фольклор, обряд, ритуал, поэзия, музыка, пение, слово, игра на музыкальных инструментах, танец, все это привело к развитию жанра – музыкальной драмы» [3, с. 270–271]. Традиционное танцевальное искусство таджиков особенно близко аналогичному искусству Индии. Индийские танцовщицы, как правило, строго соблюдали древний обычай танцевать босиком, сохраняли длительную продолжительность танца, обладали врожденным чувством ритма, сливая танец с вокальным исполнением. У них тоже были развиты плавные движения рук, вращения вокруг собственной оси, жесты, мимика. В танце было много величавости, целомудрия, лиризма, приподнятости. Индийские танцовщицы исполняли свои танцы под аккомпанемент главного инструмента в группе ударных – барабана и серебряных колокольчиков на ногах и запястьях. Искусство народных танцев Индии также передавалось из поколения к поколению и представляло собой завораживающую актерскую импровизацию.

Собирая материал для своих балетных спектаклей, таджикский композитор Фируз Бахор увлекся изучением и исследованием национального хореографического искусства Таджикистана, которым уже подробно занимались историки, театроведы, хореографы. Ценнейшей помощью для развития таджикского балета стало последнее исследование искусства танца, вышедшее в 2000 году, книга Н. Х. Нурджанова «Олами беканори ракси точик» (Нурджанов Н. «Безграничный мир таджикского танца» (тадж.)). Это огромный энциклопедический материал по таджикской хореографии, ее истории и теоретический анализ. Возросший интерес к изучению исконно национального танца был вызван накопившимся практическим опытом исполнителей, педагогов, балетмейстеров. Автор вышеназванной книги пишет: «Таджикский танец, как музыка, как народная и классическая поэзия, самый излюбленный, самый массовый вид искусства, представляющий пластическую красоту и грацию движений человека, волнения его души, мысли и чувства, отношения к жизненным явлениям, и это прекрасное чувство прививали всем с самого раннего детства [3, с. 285–286]. Не умеющих танцевать среди таджиков не было.

Танцевали всегда и везде. Танец включали в земледельческие празднества, в свадебные и траурные обряды, в игры, в песню, в вокальные дуэты, в представление театра кукол и маскарабозов (маскарабоз (тадж.) – скорморох, клоун). Словом, танец связан со всеми семейными и общественными праздниками.

Музыкально-театральные произведения таджикского композитора Фируза Бахора: одноактный балет «Прекрасная Дувалрони» (1980), созданный по прочтении поэмы Амира Хусрава Дехлави «Хызрхон и Дувалрони», и опера-балет «Макоми ишк» (Маком любви) – были вдохновлены как искусством «Шашмакома», так и традиционными танцами таджиков.

Спектакль «Макоми ишк» поставили в самаркандском театре в 1989 году довольно быстро, примерно за три месяца, и с большим успехом. В своих воспоминаниях композитор писал: «Мне хотелось написать произведение на основе макома, которое в то же время было бы предельно театрализовано. Для этого нужен был сюжет, сценическое, оперное или балетное действие. Жанр макома сам по себе чрезвычайно театрален. Маком исполнялся при дворе эмира великолепно обученными певцами, которые имели очень развитую вокальную технику, отличную память и сопровождали свое пение игрой на национальных инструментах. Макомные концерты проходили в великолепных, богато украшенных помещениях в присутствии важных гостей. Музыканты были одеты в очень богатые, расшитые золотом одежды. Там могло быть и танцевальное действие, потому что в макоме имеется немало число танцевальных мелодий [2, с. 67–68]. Композиторов всегда привлекала главная фигура таджикской поэзии – Абу Абдулло Рудаки, который был придворным певцом и сочинял в стиле очень близком макомному исполнению. До глубины души волновала и вдохновляла судьба человека, который жил и творил в Бухаре, а родился в Самарканде. Важно и то, что этот человек, явившийся из самой глубины народного искусства, стал величайшим поэтом одной из древнейших поэтических культур Ирана и Таджикистана. В работе над оперой-балетом «Макоми ишк» композитор Фируз Бахор отказался от формы классического балета, а решил использовать макомные элементы музыки. В процессе своей работы он старался сохранить народно-профессиональную стилистику, певучую красоту мелодии, композиционные особенности, а в тексте использовать образцы классической поэзии. Обращаясь к традиционному «Шашмакому», композитор написал свое сочинение целиком на его основе. Зная синтетичность этого древнего шедевра, в котором объединены инструментальная музыка, пение, танцевальное действие, автор определил жанр сочинения – опера-балет.

В основе спектакля лежит красивая, печальная история странствующего молодого поэта, певца и музыканта Абу-Абдулло Рудаки и принцессы-поэтессы Рукии. В мечты о счастье влюбленных врывается страстный и жестокий начальник стражи Ибн-Рашид. В момент яростного столкновения он нападает с кинжалом на поэта, защищая его, принцесса падает смертельно раненной. Фируз Бахор писал в своих воспоминаниях: «История любви в этом произведении очень простая. Я придумал ее, исходя из лирической таджикской поэзии: герой – поэт и придворный певец встречается с прекрасной девушкой, тоже поэтессой. Вспыхивает взаимное глубокое чувство. Шахский двор осуждает их любовь. Разразившийся грандиозный конфликт – это не просто противостояние между любящими и придворными, это конфликт двух миров, с одной стороны – духовное, творческое начало, с другой – мир придворных условностей, церемониала, бездуховной мещанской пошлости. После трагической гибели возлюбленной скорбящий поэт возвращается как бы к истокам – к своему народу, к природе, то есть, в родной кишлак» [2, с. 68–69]. Все это происходит как воспоминание поэта Абу-Абдулло Рудаки, как воссоздание пережитого им в музыке, пении, танце и стихах.

Балет «Прекрасная Дувалрони (либретто Ф. Бахора, балетмейстер-постановщик А. Голышев) впервые был поставлен на сцене Театра им. С. Айни в 1986 году. В его основе поэтическая история любви таджикского царевича Хызрхона и дочери индийского правителя Дувалрони, которых разделяла религия и национальная рознь таджиков и индусов. Сюжет спектакля рассказывает о том, как Хызрхон во время охоты встречает в лесу прекрасную Дувалрони. С первой встречи они полюбили друг друга, но злые силы погубили влюбленных. И только звуки волшебной флейты старика-отшельника помогли им воскреснуть.

С каждой новой постановкой таджикских национальных балетных спектаклей добавляются новые детали, штрихи, акценты, при этом сохраняется бережное отношение к историческому первоисточнику. В партитуре оперы-балета «Макоми ишк» есть еще одна важная особенность. В ней композитор затронул именно индийскую тему. Было уделено внимание творческому использованию раги – одной из древнейших форм индийского музицирования. Характерные особенности и манера ее исполнения формировались в течение многих веков. В зарождении раги большая заслуга принадлежит поэту, музыканту и композитору Амиру Хусраву Дехлави, создавшему немало вокальных произведений на языках народов Индии, с использованием таджикско-персидских макамов [5]. Используя выразительные возможности раги, ее тембровые особенности с помощью

различных способов окраски звука, Ф. Бахор создал контрастные картины эмоционального состояния героев. Нежный певучий лиризм музыки вызывал ощущение непрерывности и непосредственности музыкального языка. Балет получился интересным и зрелищным, от много танцующей Индии была взята масса пластических движений с элементами национального танцевального фольклора.

Каждое сочинение Ф. Бахора отличается творческим, неформальным подходом. Так, в партитуре к опере-балету композитор постарался сохранить атмосферу именно национальной музыки. Он очень бережно работал с маком «Ирок», сохранив его унисонное звучание [5]. Композитор использует оркестровые средства очень вдумчиво и экономно, поэтому, когда начинается спектакль, сразу попадаешь в атмосферу именно традиционной национальной музыки. При постановке спектакля «Макоми ишк» в Самарканде в 1989 году были приглашены профессиональные исполнители макомного пения [5]. Во второй и третьей постановке на сцене звучал хор из оперных певцов, что тоже было интересным решением. Красота и изысканность хоровых мелодий расширили и углубили драматизм происходящего на сцене.

Большое значение при постановке балетных спектаклей было отведено сценографии. Художником А. Гейвандовым были предложены поэтические краски в изобразительном решении декораций, при постановке спектаклей. Буйная, густая растительность индийских джунглей, интересные световые решения создавали определенную атмосферу и настрой для зрителя. Детали декораций и костюмы дополняли характеристику персонажей спектакля, увлекали зрителя, заставляли вникать, всматриваться в происходящее на сцене.

Балеты «Макоми ишк», «Прекрасная Дувалрони» являются примером непосредственного отражения современных тенденций балетного искусства. Поэтому более подробного анализа заслуживает его хореографическая драматургия. Эта идея может стать темой дальнейшего исследования таджикского музыкально-театрального искусства.

Список литературы

1. Азизи Ф. Маком и Фалак как явление профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе, 2009. – 53 с.
2. Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная. – М.: Музыкальная академия, 2012. – 68 с.
3. Нурджанов Н. Традиционный театр таджиков. – Душанбе, 2002. – 312 с.
4. Нурджанов Н. Опера и балет Таджикистана. – Душанбе, 2010. – 340 с.

5. Беседа автора статьи с Народным артистом Республики Таджикистан, кандидатом искусствоведения А. Абдурашидовым (2017).
6. Беседа автора статьи с композитором Л. Толис (Душанбе, 2017).

*Лопатин Павел Владиславович, магистрант
Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ МАЛОГО ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-ГИТАРИСТОВ

FEATURES OF THE SMALL POLYPHONIC CYCLE IN THE WORKS OF COMPOSERS-GUITARISTS

Аннотация: В статье рассматривается эволюция и становление малого полифонического цикла в творчестве композиторов-гитаристов. Дан краткий исторический экскурс жанра, проанализированы причины возрождения формы малого цикла в музыке XX – начала XXI века. Представлены технические особенности исполнения гитарной полифонии.

Ключевые слова: малый полифонический цикл, гитара, музыка XX века.

Abstract: The article examines the evolution and formation of a small polyphonic cycle in the work of composers-guitarists. A brief historical digression of the genre is given, the reasons for the revival of the small cycle form in music of the XX – early XXI century are analyzed. The technical features of guitar polyphony performance are presented.

Keywords: small polyphonic cycle, guitar, music of the twentieth century.

В творчестве композиторов эпохи барокко получили утверждение два вида инструментальных форм: большой и малый полифонический циклы, объединившие жанры прелюдии и фуги. Большой полифонический цикл включал несколько малых (прелюдия и fuga). Малый полифонический цикл предполагал наличие виртуозной пьесы и фуги, написанной по законам свободного контрапункта, развивающей ключевую философскую мысль композитора (например, концерт и fuga до минор

И. С. Баха). Как известно, немецкий композитор и органист Иоганн Пachelbелль был одним из первых, кто объединил прелюдию или токкату как небольшую пьесу с фугой. Как правило, связанные одной тональностью, прелюдия (токката, фантазия или др. жанр) и fuga выражали определённый аффект, который позволял слушателю судить о человеческих чувствах той эпохи, а композитору – зафиксировать своё личностно-целостное отношение к миру. На протяжении нескольких веков полифонические большой и малый циклы эволюционировали, тем самым привлекая внимание не только создателей музыки, но и тех, кто ставит и решает вопросы в теоретических исследованиях.

Действительно, изучение малых и больших полифонических циклов имеет важное значение как в композиции, так и в музыковедении, а также в педагогике и исполнительстве, поскольку осмысление авторской трактовки конструкции цикла облегчает понимание его образного содержания. В отечественном музыковедении на сегодняшний день представлены исследования, затрагивающие вопросы развития жанра большого полифонического цикла, однако они не всегда полно освещают жанрово-стилевые особенности прелюдии и фуги в малом полифоническом цикле. Поэтому цель статьи – охарактеризовать особенности предназначенного для гитары малого полифонического цикла в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века. Актуальность статьи связана с тем, что в отечественном музыковедении имеются исследования, где затрагиваются вопросы развития жанра, однако они не характеризуют жанрово-стилевые особенности малого цикла (прелюдия и fuga) и не сконцентрированы на малом полифоническом цикле отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века.

Отмечая рост интереса композиторов к полифоническому циклу со второй половины XX века, следует подчеркнуть, что на него повлияли особенности прелюдий и фуг из двух томов Хорошо темперированного клавира (ХТК) Иоганна Себастьяна Баха, которые по праву считаются вершинами не только для жанра малого полифонического цикла, но и для большого полифонического цикла. Имеется в виду каждый том ХТК в отдельности, а также совокупность двух томов в качестве единого суперцикла. Выстроенная подобно готическому собору, композиционная структура из 48 прелюдий и фуг во всех тональностях не только задает архитектуру музыке, но показывает незыблемую важность мелодического начала. Достигнутый в полифоническом творчестве Баха своего рода апогей затем исчезает, чтобы возродиться в XX веке. Важно, что выразительные возможности полифонических форм и жанров расширяют-

ся благодаря проявляемому современными композиторами интересу. Не случайно в XX веке прелюдии и фуги создаются не только для фортепиано, но и для вновь заявивших о себе инструментов. Имеется в виду классическая гитара, которая с середины прошлого века переживает новый расцвет.

Связано это с тем, что уже в конце XIX столетия определился круг гитаристов, чье мастерство стало эталоном, высшей ступенью развития искусства классической гитары. Это Франсиско Таррега, его ученик Мигель Льобет и Андрес Сеговия. Их техника игры порой была на недостижимом многими уровне, что позволило этим музыкантам исполнять очень сложные произведения в больших концертных залах, иногда и без звукоусилительной аппаратуры. Подобные концерты помогли гитаре обрести статус сольного концертного инструмента, чтобы занять достойное место среди других классических инструментов.

Характеризуя малый полифонический цикл, предназначенный для исполнения на гитаре, необходимо в качестве основополагающей причины востребованности циклов назвать его способность полно и многогранно воплощать художественное содержание, отвечающее эстетическим запросам [6]. Подтвердим примерами.

Первым в отечественной музыке XX века полифонический цикл создаёт В. П. Задерацкий, ученик «русского Баха» – С. И. Танеева, во взглядах которого присутствует связь с эстетикой русского религиозного идеализма. В дальнейшем к жанру прелюдии и фуги обращаются многие композиторы. Особое место занимает цикл «24 прелюдии и фуги» ор. 87 для фортепиано, созданный композитором Д. Д. Шостаковичем в 1950–1951 годах. Это выдающееся явление в истории фортепианной музыки XX века. Темы фуг Шостаковича, мелодическая организация которых близка русской песне, стимулируют прорастание мотивов и за пределами границ темы, в противосложениях. Особенность полифонии Шостаковича заключается в том, что, не прерывая баховских традиций, композитор внес в них много своих оригинальных черт, которые позволили открыть иные «музыкальные миры», реализовать новые художественные замыслы [11, с. 242].

Р. К. Щедрин подарил музыкальному миру несколько иной полифонический цикл. Как мастер в области контрапункта, Щедрин доказывает, что для него полифония – главный принцип музыкального мышления. В основе сочинений «24 прелюдии и фуги» (1964–1970) и «Полифоническая тетрадь» (1972) используются полифонические приемы изложения и развития музыкальных тем.

В 1994 году цикл из 24 прелюдий и фуг создает современник Щедрина С. М. Слонимский, для которого обращение к полифоническим формам и жанрам не ново. Так, в раннем творчестве в Трёх пьесах для виолончели соло (1964) композитор предлагает свою интерпретацию малого полифонического цикла. Первая пьеса трёхчастной композиции называется Прелюдия-пиццикато, вторая – Хроматический распев, третья – Двойная fuga. В цикле же 24 прелюдии и фуги полифоническая техника Слонимского демонстрирует уникальное разнообразие техники контрапункта [2]. Напомним, что до публикации сборника цикл исполнялся отдельными номерами, то есть малые циклы существовали как бы автономно.

Итак, со второй половины XX века полифоническая техника становится совершенно иной: появляется полифония точек, сонорных пластов, полифония разных звуковых пластов, полифония стилей, микрополифония. Подобные техники присутствуют, например, в сочинении «Импровизация и fuga» А. Г. Шнитке, где начальная тема излагается в виде канона из двенадцати голосов. В композиции словно существует трёхсторонний синтез – форма фуги, додекафонное письмо, элементы джазовой импровизации, что приводит к рождению новой интегративной системы полифонии [5, с. 24–26]. Собственно полифоническая ткань и структура фуги – это многократные цельные проведения темы, стреттные сплетения.

Анализируя музыку XX века в целом и камерную музыку в частности, можно заметить не только обогащение и расширение элементов музыкального языка, но найти идеи прошлого и вечного, выраженные языком новаторов. XX век стал временем экспериментов, композиторы сочетали разные инструменты, экспериментировали с тембрами, расширяли музыкальную палитру. Особое значение приобретает классическая шестиструнная гитара. По праву имеющая академическое начало, классическая гитара выходит на новый уровень не только в творчестве композиторов-экспериментаторов, таких как С. А. Губайдулина и Э. В. Денисов, но и композиторов-гитаристов. Гитара является полифоническим инструментом, и появление малого полифонического цикла, написанного специально для гитары, было лишь вопросом времени.

Основоположником малой полифонической формы для гитары стал Марио Кастельнуово-Тедеско, автор цикла «Хорошо темперированные гитары» (ор. 199). В названии цикла звучит отсылка к Баху, но появился он не только благодаря знаменитому произведению немецкого мастера. Автор посвятил 24 прелюдии и фуги для двух гитар гитарному дуэту семьи французских музыкантов Иды Прести и Александра Лагойя. После

скоропостижной смерти Иды Прести в 1967 году в память о ней композитором была написана fuga-элегия, замкнувшая цикл. Музыка цикла – это мозаика из сочинений светлого, радостного колорита. В пьесах минорного характера прослушиваются темы из иудейской литургии, которые были автору не чужды. Эмоциональный диапазон невелик. Отсутствуют драматические столкновения и резкие контрасты. Прелюдиям и фугам свойственна мелодичность и изящество. Темы фуг насквозь пронизаны национальным колоритом, имеют итальянский дух и характер. В некоторых темах слышны мотивы фольклорных напевов. Фуга в дуэтом исполнении технически не слишком перенасыщена и представляет собой довольно легкое и понятное произведение для восприятия и исполнения.

Первопроходцем в отечественной музыке, создавшим 24 прелюдии и фуги для гитары соло, является Игорь Владимирович Рехин. Цикл создаётся в 1985–1990 годы. Это монументальное произведение для гитары соло, получившее большое признание в музыкальном мире. Подобно клавирным прелюдиям и фугам Баха, композитор хотел, чтобы эта работа стала новой ступенькой освоения полифонической техники гитаристами и расширения диапазона используемых тональностей для классической гитары. В поисках художественного решения Игорь Рехин, как и Марио Кастельнуово-Тедеско, прежде всего, ориентируется на ХТК Баха, однако не менее важным становится и опора на сочинение Шостаковича.

Автор решает сложные композиционные задачи: переосмысление и переработку традиционных полифонических приемов, используемых на органе и фортепиано и создание «специфической современной гитарной полифонии». В цикле очень сильны барочные влияния, которые реализованы в виде переинтонирования барочных тем с соответствующими для них исполнительскими нюансами. В Прелюдии № 2 прослеживается смелый стилевой микс, состоящий из аккорда, имитации в стиле барочного развития, контрастного синкопированного движения джазовой темы. Темы последних двух минорных фуг являются монограммами: в фуге b-moll – это знаменитая тема ВАСН, в последней фуге цикла h-moll мелодия темы начинается уже с инициалов самого автора – Re-h (in).

Уже в первой прелюдии можно наблюдать усложненные, по сравнению с циклом Кастельнуово-Тедеско, ритмику и штрихи. Для исполнения оригинальных фуг и переложений часто применяется прием баррэ (зажимание одним пальцем всех струн), исполнение которого длительный период времени требует не только силы и выносливости. Исполнитель словно тренируется в постоянном техническом совершенствовании и предельном внимании для контроля над голосоведением. Еще одной особен-

ностью струнных инструментов, в частности гитары, является использование технического легато, для непрерывной связи мелодии в голосе. Этот прием также требует постоянного совершенствования и осознанного исполнения, поскольку является важной частью как имитационной, так и скрытой полифонии. Акцентуация, полиритмия, намеренно подчеркнутые слабые доли – все это задачи, которые необходимо решить исполнителю. Не случайно цикл используется и в исполнительской, и в образовательной практике в училищах и консерваториях для осмысления исполнения полифонии [3].

Продолжателем титанической работы Рехина стал современный композитор-гитарист Никита Арнольдович Кошкин. Большой цикл «24 прелюдии и фуги для гитары соло» увидел свет в 2010 году. Сочинение было посвящено Асе Селютиной, которая впервые исполнила и записала эту музыку. Композитору удалось воплотить в жанре прелюдии и фуги все особенности гитарной полифонии. Произведения насыщены как технически, так и образно. Отчетливо отражаются просветление, созерцание, внутренняя борьба, сомнение, смятение и злая ирония. В выборе жанров отмечается разнообразие. Ритмическое танго, певучий романс – все это и многое другое слышны в прелюдиях и фугах Никиты Кошкина. Возможно, это музыкальная энциклопедия, объединившая произведения, которые художественно осмысленны и закончены.

Исполнение любого полифонического цикла сложно не только для пианистов, но и для гитаристов. Одной из особенностей является круг тональностей, который используют гитаристы. Тональности более четырех знаков является неудобными, а произведения, написанные в них, требуют от исполнителя широкого музыкального кругозора. Понимая технические особенности инструмента, исполнитель должен владеть высокой техникой, а для грамотной интерпретации необходимо глубокое погружение в мир полифонической музыки и в малые полифонические циклы в частности. Интересным является расширение музыкального языка гитары и обогащение его новым техниками. Так, например, в фуге № 2 в интермедии использован особый сонористический прием, извлечение звука заглушенной струны и удары по корпусу, что является уникальным приемом классической гитары.

Редким является и способ звукозаписи некоторых частей цикла. В прелюдии № 5 композитор разделяет традиционный для гитары один нотоносец на два, для облегчения понимания нотного текста и подчеркивания особенностей голосоведения. Частое явление в цикле Кошкина – использование своего рода кластерной техники. Употребление аккордов

в широком и узком диапазоне на протяжении большого отрезка времени, которые, в том числе, извлекаются приемом «тамбурин» – ударом по струнам, имитирует непрерывное звуковое полотно. Пример аккордового фрагмента можно проследить в фуге до-минор.

Перед педагогом-музыкантом исполнение циклов ставит целый ряд интересных задач: во-первых, проанализировать, каким образом сложившийся в эпоху барокко полифонический стиль повлиял на современную музыку; во-вторых, выявить в ней черты совершенно новые для полифонического стиля; наконец, предположить, как диалог этих далеких эпох может отразиться на методике исполнительского освоения полифонических произведений.

Резюмируя, подчеркнём: композиторы XX – начала XXI века воплощают многочисленные образные сферы в своих произведениях, главные из которых – это размышление, движение, состояние. Музыкальные творцы стремятся раскрыть противоречивость современного мира, передать все тонкости произведений. Гитара, ставшая символом авангарда и получившая свои малые и большие полифонические циклы, встала в один ряд с выдающимися сочинениями для фортепиано.

Список литературы

1. Аверьянова О. И. Отечественная музыкальная литература. XX – начало XXI века: учеб. пособие для дет. музык. школ. – Новое доп. и перераб. изд. – М.: Музыка, сор. 2016. – 349 с.
2. Васирук И. И. Музыкальные образы в фугах современных отечественных композиторов [Электронный ресурс]. – URL: <https://muzsoderjanie.ru/nauka/rezenzirovanie/99-vasiruk-muz-obrazi-v-fugah.html> (дата обращения: 16.10.2022).
3. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2008. – 26 с.
4. Гурьянова Л. В. Полифония в отечественной гитарной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Воронеж, 2015. – 22 с.
5. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / [предисл. А. Чернова]. – 2-е изд., испр. – Л.: Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1970. – 258 с.: нот. ил.; 22 см.
6. Жанр прелюдии и фуги в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX столетий [Электронный ресурс]. – 2022. – URL: <https://vuzdoc>.

- org/177510/kultura/zhanr_prelyudii_fugi_tvorchestve-russkih_kompozitorov_rubezha_stoletiy (дата обращения: 19.10.2022).
7. Курч О. Клавир темперирован хорошо: о 24 прелюдиях и фугах Сергея Сломинского // Музыкальная академия. – 1995. – № 4–5. – 43 с.
 8. Резник А. Л. Гитарное творчество И. В. Рехина: жанрово-стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2020. – 25 с.
 9. Специфика гитарного стиля Н. Кошкина (на примере сюиты «Игрушка принца») [Электронный ресурс]. – 2022. – URL: https://otherreferats.allbest.ru/music/00904004_0.html (дата обращения: 19.10.2022).
 10. Холопова В. Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 346 с.
 11. Шорникова М. И. Музыкальная литература за 3 года. Русская музыкальная культура XX века: общеразвив. общеобразоват. программа: 3 год обучения. – Ростов н/Д.: Феникс, 2017. – 380 с.

*Лизунова Татьяна Сергеевна, ассистент-стажер
Карташова Татьяна Викторовна,
доктор искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

**ПОЛЬСКИЙ КОМПОЗИТОР БОГДАН ПРЕЧ
И ЕГО СОНАТА ДЛЯ БАЯНА № 2
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА**

**POLISH COMPOSER BOGDAN PRECH AND HIS SONATA
FOR ACCORDION NO. 2 IN THE CONTEXT
OF THE MODERN REPERTOIRE**

Аннотация: Статья посвящена творчеству польского композитора Богдана Преча, который вошёл в историю европейской музыки конца XX столетия как яркий и самобытный композитор, талантливый исполнитель. Самым значительным его произведением является соната № 2 для баяна. Сегодня соната включается в репертуар баянистов многих стран мира, что позволяет говорить о ценном вкладе Богдана Преча в развитие и расширение современного баянного репертуара.

Ключевые слова: Польша, Богдан Преч, баян, соната, баянное исполнение.

Abstract: The article is devoted to the work of the Polish composer Bogdan Pritch, who entered the history of European music at the end of the twentieth century as a bright and original composer, a talented performer. His most significant work is Sonata No. 2 for accordion. Today, the sonata is included in the repertoire of bayanists from many countries of the world, which allows us to speak about the valuable contribution of Bogdan Prech to the development and expansion of the modern bayan repertoire.

Keywords: Poland, Bogdan Pretch, bayan, sonata, bayan performance.

Освоение современного репертуара для баянистов и включение его в концертные программы сегодня является актуальной проблемой для исполнителей. Многообразие направлений и жанров, современные композиторские техники и способы мышления во многом расширили стилистические границы баянного репертуара. Молодые композиторы из разных стран обращаются к баяну как к потенциально богатому по своим техническим, тембровым и выразительным возможностям инструменту. Кроме этого, в 1980–90-е годы вместе с композиторами старшего поколения активно работает ряд молодых музыкальных деятелей, проявивших творческую индивидуальность в поисках новых средств выражения.

Интерес к баянному и аккордеонному исполнительству композиторов Польши зародился в начале XX столетия и связан с процессом становления профессиональной школы игры на баяне в стране. В 1933 году Б. Бухальский издаёт первое учебное пособие по игре на аккордеоне, заложившее фундамент академического образования в данной сфере. Начиная с 1946 года классы преподавания баяна и аккордеона открываются во всех польских музыкальных школах, а с 1956 года – в Высших музыкальных школах городов Варшавы и Катовиц. С середины XX столетия в польской музыке начинают зарождаться новые тенденции. В творчестве композиторов Польши появляются смелые и новаторские черты. Ряд композиторов, работающих в разных направлениях и жанрах, «отходит от неофольклористских традиций и стремится к обновлению музыкальных жанров и форм, музыкального языка» [1, с. 115]. При этом некоторые из них обратились к неоклассицизму, другие начали разрабатывать додекафонную технику, а также иные приёмы новейшей западноевропейской композиторской практики, среди которых сонористика, минимализм и репетитивная техника. Среди композиторов-новаторов выступают такие имена, как К. Пендерецкий, К. Сероцкий, Т. Бёрд, В. Котоньский, А. Добровольский, В. Шалонек. Их произведения отмечены премиями на меж-

дународных фестивалях и конкурсах, с успехом исполняются в лучших европейских концертных залах и восторженно встречаются публикой. Данные тенденции определили стилистическое развитие польской музыки до конца столетия.

Одним из ярких и самобытных композиторов, работавших в жанрах баянно-аккордеонной музыки, стал Богдан Преч (1960–1996).

Творчество Богдана Преча – свежее и современное явление в музыкальной культуре не только Польши, но и в европейской музыке в целом. Композитор родился в польской глубинке, в городке Мысловице, недалеко от Катовице. Музыкальное образование получил в Катовицкой консерватории у Иоахима Пихуры, где в период с 1984 по 1987 год начал там же свою педагогическую деятельность. Творческая биография Богдана Преча насыщена множеством ярких событий, которые непосредственно влияли на его становление как композитора и баяниста. Проживая в Мадриде с конца 80-х годов, композитор популяризировал баянную музыку, записываясь на радио и телевидении. Преч принимал активное участие в различных международных конкурсах и фестивалях как в качестве участника (звание лауреата XXXV Международного конкурса «Трофей мира» в Португалии), так и в качестве члена жюри.

Композиторская деятельность Богдана Преча неразрывно связана с его исполнительством. Преч на протяжении многих лет выступал как в качестве сольного, так и ансамблевого исполнителя, развивая традиционные и неординарные, новаторские формы ансамблевого музицирования. Баян Преча сочетался со звучанием флейты, ксилофона, струнного квартета Испанского национального оркестра. В составе Силезского квартета аккордеонистов «музыкант стал лауреатом международных конкурсов в Сент-Этьене и Кастельфидардо» [3, с. 254].

Уникальной страницей биографии Преча, открывающей неординарные грани его творческого мышления, стало сотрудничество с джазовыми и рок-коллективами, что было очень популярно в те годы. Данный творческий опыт оказал непосредственное творческое влияние на композиторскую деятельность музыканта, впитавшую яркие элементы эстрадно-джазовой стилистики. Как вспоминает в своём интервью А. И. Дмитриев, «Богдан Преч превосходно играл джазовые композиции; его кумиром, как он сам говорил, был Александр Пушкаренко, с которым мы когда-то вместе учились в консерватории. Богдан некоторые его вещи старался переосмыслить и, можно сказать, взять на вооружение <...> У Богдана был диск “Фьюжн”, в котором была пьеса “Слияние”, написанная для двух

баянов, потом для баянного квинтета. Она интересна своеобразными замысловатыми ритмами. Была в ней какая-то специфика, которая врывается в контекст музыки, украшая его то ритмическими, то гармоническими моментами, то есть не единообразие, а импульсивность (как родничок, пробивающийся из земли)»¹.

Творческое наследие композитора представлено разнообразными жанрами инструментальной музыки. В конце 80 – начале 90-х годов композитор пишет такие произведения, как «Воздушная почта» для квинтета духовых инструментов (1987), симфония (1989), пьеса «Дифтонг» для струнного оркестра (1991), «Секвенция» для фагота (1991), рондотарантелла для скрипки соло (1991), «Колыбельная» для фагота и фортепиано (1992).

В этот же период он активно обращается к сочинительству для баяна. Наиболее значительными произведениями в этой области являются две сонаты для баяна соло, три сюиты для детей (1989) и «Польская фантазия» (1987), которая вошла в число обязательных пьес на XXXVIII Международном конкурсе баянистов-аккордеонистов во французском Фонтенбло в 1989 году. Более того, это сочинение стало победителем на V Международном конкурсе музыки для баяна и аккордеона в городе Анконе в Италии.

Соната № 1 написана в 1989 году. Она представляет собой четырёхчастный цикл, в котором на протяжении контрастных разделов формы встречаются разнообразные эмоциональные оттенки: драматическая баллада, задумчивая канцона-серенада, ироничное скерцо и активный финал, написанный в форме рондо. В музыке сонаты отчётливо прослеживаются контрастные состояния – выразительная лирика, искренность чувств в сочетании с мощным темпераментом и огромным динамическим накалом. В аннотации на одном из дисков CD, выпущенном в 1992 году в Мадриде, приведены слова музыковеда из Польши Ежи Щетшки, который пишет, что в своей музыке Богдан Преч повествует о себе, о своей жизни, раскрывает слушателям свои мысли и чувства, свою душу; он как бы говорит: «я хрупок и романтичен, но могу быть агрессивным и жёстким» [4, с. 4].

Уникальный и оригинальный пласт творческого наследия Богдана Преча составляют разнообразные по своему инструментальному составу дуэты: пьеса «Слияние» для флейты и баяна (1988), «Трифтонг» для баяна

¹ Из личного интервью автора работы с А. И. Дмитриевым 4 октября 2022 года.

и симфонического оркестра (1990), «Токката» («Ассо-duo») для дуэта баянистов (1991)².

В 1990 году композитор пишет «Преамбулу и токкату» для баяна соло, посвящённую Фридриху Липсу – выдающемуся баянисту и педагогу современности. Являясь образцом зрелого стиля композитора, произведение основано на новейших техниках современного гармонического письма и включает в себя элементы алеаторики, терпкие гармонические краски и кластеры, широкие волнообразные глиссандо по всей клавиатуре, нерегулярно-акцентную ритмику, создающую ритмическое напряжение и подчёркивающую эмоциональный накал. Всё это делает музыку этого произведения, как констатируют исследователи, «необычайно броской, подлинно концертной» [2, с. 422]. Как подчёркивает А. И. Дмитриев, «она очень импульсивная, в ней особый мелодический язык, в котором чувствуется своеобразный микст между современными созвучиями и красивыми эмоциональными мелодическими всплесками; это сочинение обладает большой технической сложностью»³.

В 1995 году Богдан Преч создаёт своё последнее произведение для баяна «Рондо-тарантелла». Как отмечает в предисловии к нотному сборнику редактор-составитель⁴ заслуженный артист России, профессор, заведующий кафедрой баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова О. М. Шаров, «автор в традиционном жанре остроумно использует фактурные, аппликатурные и меховые возможности современного готово-выборного баяна».

Таким образом, за свой непродолжительный жизненный путь Богдан Преч вошёл в историю европейской музыки конца XX столетия как яркий и самобытный композитор, талантливый исполнитель, внёсший огромный вклад в популяризацию баянно-аккордеонного творчества. Его сочинения сегодня включаются в репертуар баянистов многих стран мира, отличаются оригинальным, свежим и современным звучанием, что позволяет говорить о ценном вкладе Преча в развитие и расширение современного баянного репертуара.

Приведённый выше краткий анализ некоторых произведений для баяна Богдана Преча поспособствует выявлению стилистических особен-

² Токката впервые опубликована в России в 2002 году в сборнике «Дуэт баянистов: вопросы теории и практики». – Вып. 2. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2002.

³ Из личного интервью автора работы с А. И. Дмитриевым 4 октября 2022 года.

⁴ Современный концертный репертуар / ред.-сост. О. М. Шаров. – СПб.: Композитор, 2012. – 88 с.

ностей, индивидуальных новаторских черт в творчестве композитора, а также нового комплекса средств музыкальной выразительности, присущего баянной музыке XX века.

Стилистические особенности произведений неразрывно связаны с мировоззрением Богдана Преча и общей картиной мира, философски переосмысленной в композиторском творчестве второй половины XX столетия. Данные обстоятельства обуславливают и специфику художественной интерпретации баянной музыки композитора, что немало важно для современной исполнительской практики.

Соната № 2 для баяна⁵ Богдана Преча была написана в 1993 году и является образцом зрелого стиля композитора. Тематической основой произведения стал концерт для баяна с оркестром, о чём написал сам автор в конце рукописи сонаты. Эта соната, включающая в себя три части, отличается от первой крупномасштабностью архитектоники, цельностью развития. Образное содержание этого сочинения – это отражение личностных переживаний и коллизий, философского мировосприятия, предчувствия фатального рока, разрушительной силы судьбы. Жанр сонаты является универсальным, способным отразить разнообразные внутренние коллизии и переживания героя. Так, драматургия сонаты № 2 Богдана Преча основана на сопоставлении трёх частей, за каждой из которых закреплена определённая эмоционально-образная сфера.

Обратимся к рассмотрению драматургических особенностей сочинения. Первая часть представляет собой внутренний конфликт, переживания «героя». Тема главной партии является носителем активного и волевого начала. Ей противостоит тема побочной партии, иная по своему характеру – нежная и лирическая тема обнажает мир внутренних переживаний главного героя. Конфликтно-действенное развитие разработки и преобладание в ней темы главной партии вносит в первую часть эмоциональное напряжение. Действенное начало и отражение внутренних противоречий находят своё выражение в последующих разделах формы – репризе и эпизоде «*alla cadenzia*». Резкие, вяжущие гармонические сочетания, составляющие важную часть музыкальной фактуры, дополняют звучания тематизма. Тема побочной партии в репризе проходит в нижнем регистре. Теперь она приобрела суровое и мрачное звучание. Кодовый раздел не является завершением намеченного образно-драматургического конфликта. Диссонансные гармонии, звучащие на усиленной динамике

⁵ Соната № 2 существует только в авторской рукописи, из которой будут приведены фрагменты текста.

«*fff*»), оставляют недосказанность и дают импульс к дальнейшему развитию музыкального монолога.

Вторая часть носит сосредоточенно-философский характер. Отражение личной судьбы композитора, складывающейся не вполне благополучно, нашло своё воплощение в звуках средней части сонаты. Основная тема основана на непрерывном мелодическом движении, которое производит впечатление «движения по кругу». Вероятно, она символизирует «зловещий круг судьбы» героя. В то же время образному содержанию темы можно дать и иную характеристику: это непрерывный поток мыслей и терзаний главного героя. Дублировка темы в септиму в нижнем голосе вносит драматизм и напряжение, которое не отпускает слушателя до конца второй части сонаты.

Третья часть – итог всего произведения. Торжество злых сил и рока находят здесь апофеоз своего развития. Стремительный темп финала и активный характер темы рефрена создают впечатление неимоверной силы, стирающей всё на своём пути. В резких акцентах, «рваности» и синкопированности ритма находим схожесть с эстрадно-жанровой музыкой, что в контексте звучания финала приобретает черты гротеска и иронии. Таким образом, итог образного развития сонаты заключается в торжестве злого рока и фатального начала.

Драматургия и выстраивание динамического плана произведения основаны на развитии трёх частей цикла, характеризующихся крупномасштабностью. Три части сонаты разнохарактерны по своему содержанию и отражают различные стороны творческой индивидуальности и неповторимого композиторского мышления Богдана Преча: 1-я часть – Allegro – написана в сонатной форме; 2-я часть – Adagietto – лирический центр цикла; 3-я часть – Vivace – стремительный финал в форме рондо. Рассмотрим драматургию и динамический план произведения.

Первая часть – Allegro – экспозиция цикла. Она имеет структуру сонатной формы, образное и драматургическое развитие которой выстроено на основе взаимодействия и развития трёх основных тем. Первая тема – вступление (1–36 такты) – базируется на двух противоположных образах. В основе первого образа лежит четырёхзвучный нисходящий мотив с подчёркиванием сильной доли, яркий, трагический, волевой, интонации которого построены вокруг ум.⁵/₃. Его можно назвать лейтмотивом первой части (Приложение, пример 1).

Мотив отдалённо напоминает начало фуги соль минор И. С. Баха (1 том ХТК), можно сказать, что это один из ярких примеров скорбной музыки. На смену мотиву приходят восходящие диссонирующие аккорды,

предвосхищающие структурно и мелодически главную партию. В первых 16 тактах вступления происходит своеобразный диалог – мотив и восходящие аккорды, в ходе которого главенствующее место занимают интонации мотива (с 11 такта мотив звучит на «tutti» в правой руке вместе с готовым басом в левой руке), который в аккордовом изложении проходит через всю первую часть сонаты, являясь своеобразным лейтмотивом рока, судьбы, фатума. С 17 такта вступления появляется совершенно противоположный образ (как будущий материал второй части): *dolce*, одноголосный светлый регистр, гармонический мажор, широкие скачки. Размеренное движение четвертными начинает трансформироваться, усложняться диссонирующими аккордами, что создаёт драматический настрой произведения в целом. Рваная ритмика, пульсирующие скачки мелодической линии и острый штрих *staccato* предвосхищают интонации темы главной партии.

С 36 такта начинается раздел экспозиции. Размер 7/4, синкопированный ритм созвучий м. 2 и тритона в левой руке в низком регистре, остановка на последней доле настраивают нас на напряжённую борьбу, исход которой предрешён. Главная партия (37–42 такты) – энергичная и напористая, состоит из двух схожих предложений, в которых фразы строятся на материале трагического образа из вступления по вопросо-ответному принципу: начальная фраза – ровное восходящее движение аккордов восьмыми длительностями как своеобразный «вопрос»; вторая фраза, нисходящая, звучит как «ответ» на фоне синкопированного ритма в низком регистре выборной левой клавиатуры и построена на мотиве вступления (Приложение, пример 2).

В связующей партии (с 43 такта) ритмическая структура в левой руке становится более организованной, меняется размер на 4/4, и снова звучит мотив вступления, но более напряжённо (созвучия м. 2 и тритонов во всей фактуре). Затем (такт 53) начинается динамический спад, снова меняется размер на 5/4, появляется синкопированный ритм в левой руке; далее на смену темпераментного движения шестнадцатыми и диссонирующих аккордов в правой руке появляется статичность, которая настраивает на побочную партию.

Побочная партия (*cantabile*, 67–74 такты) представляет собой период повторного строения, где второе предложение звучит более динамично за счёт октавного удвоения, подголосков в среднем голосе. Тема построена на секундовых интонациях в пределах ум. 5, в сопровождении синкопированных цепких аккордов в левой руке из предыдущих разделов (соотношение секунды + тритона). Эта «закольцованность» тритоном мотива

вступления и интервальные рамки самой побочной партии усиливают характер её обречённости, предчувствия неизбежности (побочная партия неотделима от лейтмотива за счёт секундовых интонаций и главной партии благодаря аккордовому сопровождению). Хмурая, задумчивая мелодия звучит в бархатном одноголосном регистре в малой октаве, чем-то напоминая разговор самим с собой. Тема побочной партии окрашена едкими колоритными гармоническими красками, что, несомненно, придаёт ей свежее и необычное звучание (Приложение, пример 3).

Функцию разработки выполняет раздел *scherco*, в котором сплетаются интонации тем вступления и главной партии. Она начинается затаённо с «рваного» мотива в левой руке в басах, сдвигается темп. На протяжении всего раздела несколько раз меняется размер: 87 такт 5/8, 114 такт 6/8, 115 такт 3/8, 160 такт 4/4. С каждой сменой размера изменяется фактура изложения музыкального материала, что делает разработку динамичной и подводит к проведению основных тем первой части. Ярко, на регистре «*tutti*» врывается мотив вступления (130 такт) с последующим постепенным динамическим спадом и подготовкой к проведению побочной партии, которая появляется в кульминационной зоне и сильно трансформируется (160–167 такты) за счёт её проведения в басовом регистре в левой руке на фоне тревожной пульсации терпких гармоническим аккордов, изложенных тридцать вторыми длительностями. Она звучит обречённо и хмуро, этот характер усиливают и пульсирующие гармонические аккорды в правой руке. Раздел завершается статичным аккордом на фермате.

Реприза первой части сонаты (*Tempo I*) динамизирована. Она начинается проведением темы главной партии, звучащей здесь напряжённо и экспрессивно, в первую очередь, за счёт сочной гармонической окраски. Тема побочной партии (218 такт) звучит в басовом голосе в низком регистре. Её звучание оттеняет упругое оstinатное сопровождение синкопированных аккордов и плавно «сползающей» педали в верхнем голосе. Побочная партия исполняется на «*vibrato*», что придаёт её мелодии более мрачный оттенок.

Кульминацией первой части сонаты становится её заключительный раздел – «*alla cadenzia*», выполняющий функцию коды. Данный раздел основан на четырёхзвучном мотиве вступления. По характеру кода напоминает монолог, философские размышления. За счёт оригинальных и современных средств музыкальной выразительности заключительный раздел первой части эмоционально насыщен.

Таким образом, драматургию и динамический план первой части сонаты № 2 Богдана Преча составляет взаимодействие трёх контрастных и рельефно очерченных тем. В рамках сонатной формы автор выстраивает динамический план начала сонаты на основе конфликтного сопоставления тем-образов.

Вторая часть сонаты – *Adagietto* – сфера лирики и грусти. Она представляет собой лирический центр цикла. В её основе – лирическая тема, основанная на круговом движении звуков мелодии. Звучащая в партии правой руки и дублируемая в септиму в нижнем голосе, переплетаясь со средними голосами фактуры, тема образует насыщенную гармоническую вертикаль. Хроматические интонации в основе темы придают ей напряжённое и эмоционально-экспрессивное звучание (Приложение, пример 4).

Арпеджированное гармоническое сопровождение в левой руке с 84 такта как бы перебрасывает арку к кантиленной (второй) теме вступления (17–32 такты). Структурно вторая часть сонаты представляет собой свободное построение сквозного характера, основанное на развитии и преобразовании основной темы. В процессе развития формы подголосочная ткань разветвляется, образуется «расщепление» голосов фактуры. В результате этого сольное произведение превращается в своего рода «инструментальный ансамбль», для записи которого композитор использует 4- и 5-строчную нотацию (Приложение, пример 5).

В процессе драматургического развития тема окрашивается в сумрачные, трагические оттенки. Если в первой половине части тема звучала на фоне контрапунктического развития всех голосов фактуры, то ближе к концу её звучание оттеняется пряно-едким гармоническим фоном, образующимся за счёт наложения многозвучных аккордовых вертикалей.

Третья часть – *Vivace* – стремительный и динамичный финал, в котором главенствующим элементом становится ритм. В основе третьей части лежит форма рондо. Основная тема (рефрен) яркая, зажигательная и динамичная с упругой синкопированной ритмикой (Приложение, пример 6).

Характер темы рефрена определяет тон звучания всего финала в целом. Сменяющие калейдоскопом друг друга эпизоды подчёркивают импульсивный и активный характер финала, а также оттеняют звучание рефрена лирическими зарисовками. Большинство эпизодов финала сходны по своему образному содержанию с рефреном: это эмоционально напряжённые и активные построения. Однако встречаются здесь и построения иного рода. Так, эпизод «*apriaseve*» представляет собой задумчиво-затаённую образную сферу. Он открывается короткими мотивами, звучащими одnogлосно в верхнем голосе (Приложение, пример 7).

Затем появляется оstinатная фигура в нижнем голосе, которая является тематической основой всего эпизода. На её фоне происходит мелодическое и образное развитие эпизода.

Без проведения рефрена, что является отступлением от традиционных канонов формы, вступает следующий эпизод – «*andantino*», являющийся лирическим отступлением от общего настроения финала. Лирическая и задумчивая тема этого эпизода звучит в верхнем голосе на фоне сочного и яркого по звучанию гармонического сопровождения с разветвлёнными голосами фактуры (Приложение, пример 8).

В процессе развития драматургии финала происходит динамическое нарастание. Финальный эпизод носит ярко выраженный виртуозный характер. Мелодия изложена шестнадцатыми длительностями и основана на движении по альтерированным и хроматическим звукам, что придаёт ей эмоциональную взвинченность (Приложение, пример 9).

Кульминационным завершением финала становится проведение эпизода с акцентированием каждой доли; он звучит на усиленной динамике. Терпкое звучание создаётся за счёт использования композитором нетерцовых созвучий и многозвучных аккордовых вертикалей (Приложение, пример 10).

Заключительное проведение темы рефрена является утверждением основной мысли финала сонаты и создаёт симметричное обрамление и замкнутость формы.

Вторая соната Богдана Преча сегодня активно исполняется музыкантами России и Европы, несмотря на то, что ноты существуют только в авторском рукописном варианте. Произведение представляет собой современный образец прочтения сонатного жанра и академизации репертуара для баяна, трактованный выразительными средствами и исполнительскими приёмами, характерными для музыкальной практики второй половины XX века. Стилистика сонаты для баяна опирается на современные средства выразительности, проявившиеся в коренном обновлении музыкального языка и расширении тембровых, фактурных, акустических и виртуозно-технических возможностей инструмента. В настоящее время соната № 2 Богдана Преча с успехом закрепила в мировой сольной исполнительской практике.

Список литературы

1. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – Вып. 178. – 256 с.

2. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 375 с.
3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
4. Siczka Jerzy. Płyte tę dedykuję moim rodzicom [Эти записи посвящены моим родителям] // Annotation to CD “Bordan Precz, acordeon”. М-6977-1992, SGAE. – Madrid, 1992. – 5 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ
(используются фотографии неизданной
авторской партитуры Б. Претча)

Пример 1



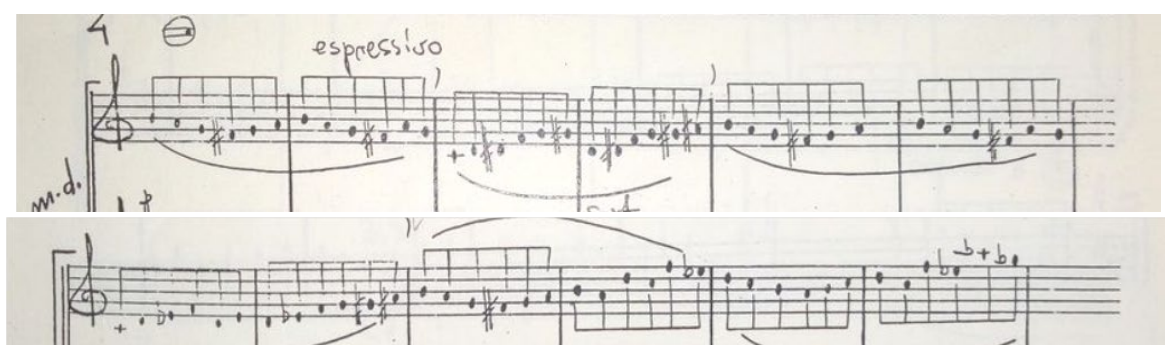
Пример 2



Пример 3



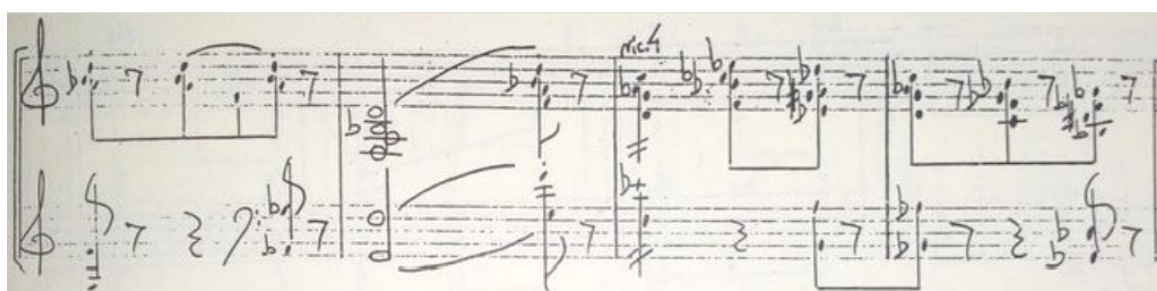
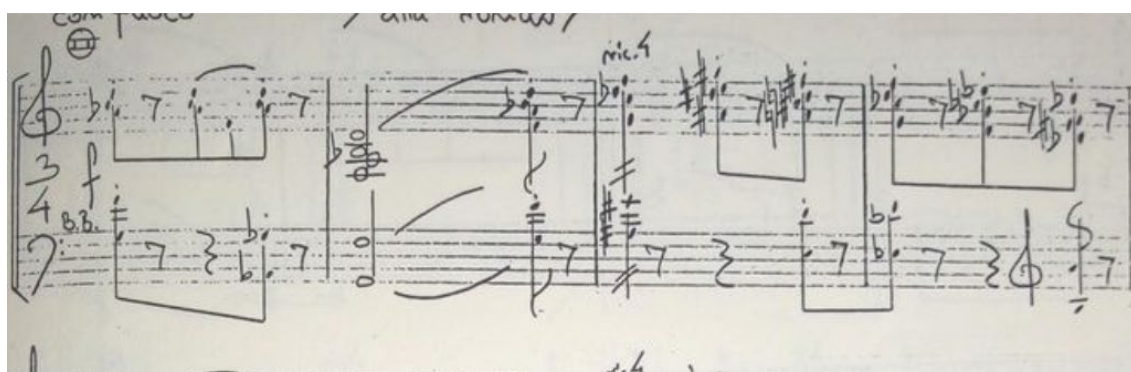
Пример 4



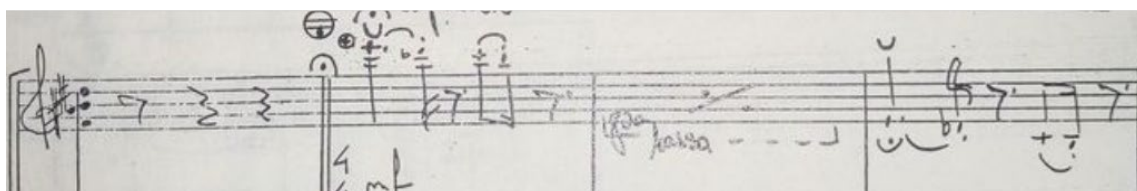
Пример 5



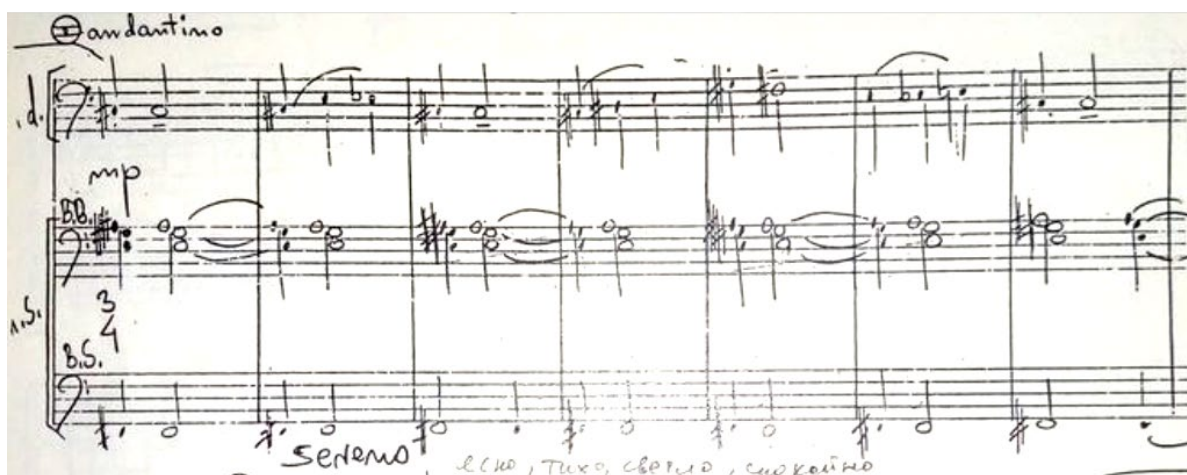
Пример 6



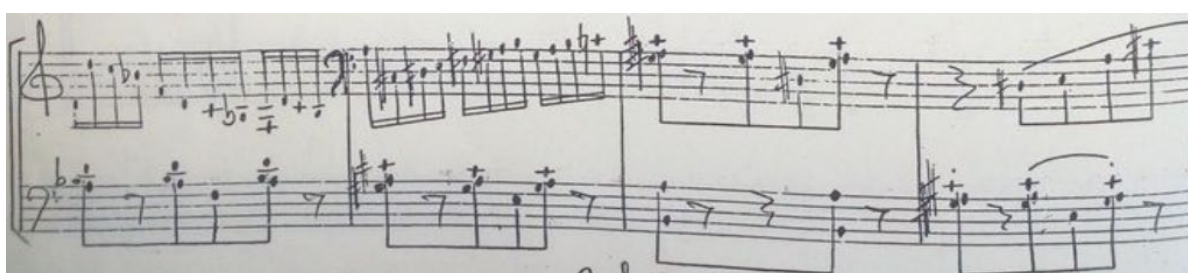
Пример 7



Пример 8



Пример 9



Пример 10



*Картавая Анастасия Александровна, студент
Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА: ТРАКТОВКА ЖАНРА

CONCERTS FOR VIOLIN AND ORCHESTRA MIKAEL TARIVERDIEV: INTERPRETATION OF THE GENRE

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению трактовки жанра скрипичного концерта в творчестве М. Таривердиева и сравнительному анализу двух концертов, созданных в 1982 и 1991 годах. В работе анализируется драматургия, композиция и музыкальный язык концертов.

Ключевые слова: скрипичный концерт, Микаэл Таривердиев, жанр, форма, гармония.

Abstract: The article is devoted to the interpretation of the genre of the violin concerto in the works of M. Tariverdiev and a comparative analysis of two concerts created in 1982 and 1991. The work analyzes the dramaturgy, composition and musical language of concerts.

Keywords: violin concerto, Mikael Tariverdiev, genre, form, harmony.

Микаэл Леонович Таривердиев – один из самых знаменитых композиторов XX века в нашей стране. Для широкой аудитории имя музыканта ассоциируется прежде всего с его работами для кино и телесериалов. Услышав музыку Таривердиева однажды, можно без труда узнать индивидуальный почерк композитора по его начальным интонациям, по характерной для него интервалике, по особой выразительной мелодике. Микаэл Леонович обладал разносторонним даром композитора. С академических сочинений начался его творческий путь. Будучи десятилетним мальчиком, Таривердиев создал несколько фортепианных пьес, гимн для школы и целую симфонию [1].

На четвёртом курсе академии имени Гнесиных, где Таривердиев учился в классе Арама Хачатуряна, он написал свою первую работу для фильма «Спасите утопающего». С тех пор жанр киномузыки стал одним из ведущих в творчестве Таривердиева, – выйдя за рамки кинематографа,

эти произведения получили самостоятельную жизнь. В общей сложности композитор написал музыку к 132 кинокартинам, а в 2002 году Таривердиева внесли в книгу рекордов Гиннесса, как обладателя самого большого числа премий в области музыки для кино. Особую известность ему принесли фильмы «Семнадцать мгновений весны» и «Ирония судьбы, или С легким паром!» [1].

Обширное творческое наследие Таривердиева состоит из произведений различных жанров: 5 опер, 2 балета, инструментальные концерты, музыка к многочисленным театральным постановкам, камерно-инструментальная музыка. Значительную часть произведений Таривердиева составляет органная музыка. Однако особая популярность киномузыки Таривердиева настолько заслоняла его произведения других жанров, что они долгое время оставались известными только в узком кругу музыкантов и только после смерти композитора начали путь к своему исполнителю и слушателю. Особого интереса музыковедов к его музыке в советское время тоже не наблюдалось – в академической среде его считали исключительно кинокомпозитором, поэтому долгое время не появлялось серьёзных исследований театральных, концертно-симфонических и органных сочинений. Меньше всего была известна инструментальная часть творчества Таривердиева.

Жанр концерта для скрипки с оркестром у Таривердиева представлен двумя опусами, с разницей в написании почти в десять лет. За этот период жанр сильно эволюционирует и претерпевает существенные трансформации. В первую очередь у концертов разная стилистическая основа. Первый концерт имеет черты неоромантического стиля, он тонален, монотематичен, имеет чёткую классическую форму и ясную гармоническую основу с выразительной песенно-романсовой мелодикой. Второй концерт написан в авангардном стиле, с применением сонорной техники. В нем только условно присутствуют черты отдельных тональностей – он атонален по своей сути, а мелодика имеет речитативно-декламационную основу.

Премьера Первого скрипичного концерта Таривердиева состоялась на фестивале советской музыки в Сочи в августе 1982 года. Его исполнил скрипач Григорий Жислин и Симфонический оркестр Новосибирской филармонии под управлением Арнольда Каца. Это одно из первых крупных сочинений композитора в жанре инструментальной музыки – до 1980-х годов он преимущественно работал в области вокальной. Второй скрипичный концерт – это работа позднего периода творчества.

Он был написан за короткий срок: начат 17 августа, а закончен 12 сентября 1991 года. Премьера Концерта № 2 состоялась в 2011 году в Екатеринбургской консерватории, партию солирующей скрипки исполнил Граф Муржа.

В классическом трехчастном цикле Первого концерта I часть представляет собой стройную сонатную композицию, с чёткой разграниченностью партий, разделов, выверенностью пропорций. Она выполняет роль драматургического центра, отмечена наибольшей действенностью в развитии, интонационно-тематической насыщенностью, динамикой контрастирования. II часть «Ария» – главный лирический центр концерта, с необыкновенно красивой и распевной мелодией широкого дыхания. Она контрастирует сонатному *allegro* по всем параметрам музыкального языка, но тесно связана с I частью принципом монотематизма. III часть (*Vivo*) после лирико-драматической первой, после душевных излияний второй отличается оптимистично-праздничным настроением и, на первый взгляд, далеко уходит от образности первых двух частей. Устремленная, активная тема кажется ничем не подготовленной. Финал проносится на одном дыхании, внутренние контрасты в нем отсутствуют. Композитор предельно заостряет, подчёркивает моменты оркестровых вторжений после сольных скрипичных эпизодов, создавая всякий раз эффект внезапности, резких, неожиданных переключений, а это в свою очередь способствует большой наглядности, сценической зрелищности [3, с. 280].

В цикле Первого концерта Таривердиев опирается на классические принципы. Звучание главной партии I части напоминает тематический материал романтических концертов XIX века. Для темы характерны фактурное расширение и уплотнение: экспонируется она в партии солиста, но темброво-динамическое развитие она приобретает у инструментов оркестра. Лирическая тема побочной партии напоминает мелодизм барочного концерта, а также сочинения самого композитора для кино и телесериалов. Особенность соотношения партий первой части состоит в том, что между ними фактически нет сколько-нибудь существенных эмоциональных, жанровых различий.

Такая степень единства материала приближает I часть не столько к сонатным *allegro* классических концертов, для которых характерна несравненно большая глубина тематического контрастирования, сколько к концертным композициям барочного типа. Ведь для барочного концертирования характерны одноаффектность и единство музыкального материала частей цикла, где первая тема определяет весь интонационный

строй, а остальные – являются результатом ее вариантных преобразований. Ярким контрастом по отношению к основной пронзительной теме звучит новый мелодико-гармонический элемент на *ff*, написанный в симметричном ладу тон-полутон (тт. 212–214, 217–218), что создаёт и стиливой контраст: от необарокко к современности. Кульминация приходится на начало главной партии в репризе (Приложение, пример 1).

Песенно-аризная II часть написана в соответствующей ее вокальной природе форме – вариантной по принципу: $a_1 + a_2 + a_3$. Три ее построения подобны куплетам, только каждый следующий расширяется по структуре за счёт прорастания новых мотивов.

Финал Первого концерта построен в форме однотемного рондо, и эта единственная тема, являющаяся рефреном, полностью определяет эмоциональный колорит части, внося в неё оптимизм, темперамент, моторику и танцевальную скерцозность (см. Приложение, пример 2). Эпизоды же носят развивающий характер, разрабатывают основную тему, не выводя за пределы ее образного строя. Тема интонационно вырастает из материала первой части, их сближает моторность, остиная ритмика, только в финале все эти качества оказываются полностью переосмысленными, и в этом их образном перевоплощении проявляет себя симфоничность произведения. Такая оптимистическая трактовка финала более соответствует классической или барочной концепции цикла (Приложение, пример 2).

Уже в качестве первых гармоний Второго концерта композитор выбирает именно кластерные созвучия у струнных – это яркое стилевое проявление музыки XX века. Необычно то, что во вступлении к концерту отсутствует какое-либо темповое обозначение, а также размер. В крупной контрастно-составной форме на 36 минут звучания присутствует лишь сквозная нумерация в партитурных цифрах – циклическое деление на части отсутствует. Можно условно выделить 2 части (вторая – от ц. 25), которые, однако, не разделены ощутимой цезурой.

Стоит отметить, что размер появляется лишь в восьмом такте, а далее меняется практически в каждом такте. Такая ритмическая свобода с расширением долей в такте и с сужением их говорит о стремлении музыкальной мысли к естественному речевому оформлению. Так как размер Таривердиев намеренно не указал, он прибегает к старинной готической нотации (т. 1), ноты имеют форму ромба, длина же нот обозначена над ними сверху квадратной скобкой и указана в секундах (Приложение, пример 3).

Отличительная особенность всего творчества Таривердиева – это опора на жанровые, в первую очередь песенные истоки. Первый скрипичный концерт продолжает и развивает многое из того, что сформировалось в иных жанрах творчества композитора, что стало неотъемлемым свойством его художественной индивидуальности. Прежде всего, это заметно в эмоциональном строе произведения. Основой его является лирика – качество, доминантное для всей музыки Таривердиева со множеством оттенков и градаций. В концерте тематический материал абсолютно вокален, с выразительной кантиленой песенной мелодикой. У композитора не было стремления писать сложную для восприятия, интеллектуальную, математически рассчитанную музыку в серийно-додекафонной или сонорной технике, как у многих его коллег. Напротив, в Первом концерте преобладают черты, характерные для барочных и романтических концертов.

Одной из важных драматургических черт Первого концерта Таривердиева является полистилистика с тесным переплетением признаков романтизма, выраженных в характере тематизма, классицизма, проявленных в гармонической функционально-тональной основе, барокко – в особенностях развития материала и драматургии, модерна – в повышении колорита и обогащении терцовой структуры аккордики. Черты стиля баховско-вивальдиевской эпохи выступают во II части еще полнее, а вокальная природа тематизма вызывает ассоциации со старинными ариями. Организация формы свободного рондо III части напоминает финалы концертов Баха, где господствует одноаффектность и все интермедии развивают тему ритурнеля. Тем самым, необарочные черты Первого концерта Таривердиева высвечиваются ещё более явственно. При всём этом хотелось бы подчеркнуть, что авторский вариант полистилистики Таривердиева тяготеет не к коллажному, а к симбиотическому принципу, когда элементы всех стилей сплетены в органичном единстве и контрасты между ними отсутствуют [3, с. 283].

Совсем иные стилевые опоры характеризуют Второй скрипичный концерт, который далёк от романтической чувствительности и не обращён в прошлое. Его музыка наполнена высоким напряжением, ощущением острых противоречий атмосферы XX века, чему соответствует атональная гармоническая основа. Неослабляемая интонационная напряжённость заставляет следить за музыкальным развитием с особым вниманием. В то же время в партии скрипки временами ощущаются островки тональности. В гармоническом плане Таривердиев будто бы искусно ба-

лансирует между хроматической тональностью и атональностью. В качестве основной тональности в этом концерте можно условно выделить расширенную тональность g-moll, обогащённую дополнительными хроматическими тонами. При этом о стабильности условного тонического трезвучия сложно говорить, тоника g-moll идёт в чередовании с гармониями Ум. 5/3 I ступени. Во Втором концерте Таривердиева переход из одной тональности в другую не сопряжён с каким-либо видом модуляции. Каждая тональность звучит ярким контрастом по отношению к предыдущей.

Вместе с тональностью уходит и ясная опора на жанровые истоки тематизма, которая наблюдалась в Первом концерте. Жанровость музыкального материала будто размывается и растворяется в бесконечном развёртывании темы. В этом концерте можно говорить о монотематизме особого типа, основанном на интонационном проращении и вариантности. Даже основная тема концерта, которая становится источником всего музыкального материала, сама появляется не сразу в готовом виде, а формируется постепенно из интонаций вступления (цц. 3–6) (Приложение, пример 4), прорастая из двойных нот «настройки скрипки» солистом (примечание автора: «как бы настраивая струну») и представая в своём интонационно оформленном, но незавершённом виде только в ц. 5 (Приложение, пример 5).

Безусловно, мы не обнаружим здесь точного повторения тематического материала, но интонационное родство проявляется на уровне интервалики, преобладание б. 7, м. 2, ч. 4, на уровне ритмического оформления – пунктирный ритм, триоли, квинтоли. Это способствует сквозному развитию произведения и придаёт ему цельность.

Композитор активно использует кластерные шумовые аккорды-разрушения у оркестра и солиста на *fff* (160 такт). Специфическое звучание отображается и в партитуре. Более свободная звуковысотная и ритмическая организация подчёркивается нотацией, которая имеет форму «расплющенных прямоугольников» и пустых прямоугольников (см. Приложение, пример 6). Такая графическая разработка записи нот объясняется агогическими задачами, которые стоят перед исполнителем и дирижёром (Приложение, пример 6).

Среди многих композиторов-авангардистов распространилась тенденция наделять струнный инструмент не свойственными ему ударными и бросковыми штрихами, использовать четырёхзвучную аккордовую тех-

нику. В Первом концерте Таривердиев остаётся верен себе, претворяя в новых жанровых условиях ведущий принцип своего творчества – вокальность тематического материала. Не случайно в качестве солиста он избирает именно скрипку – инструмент, наиболее близкий природе человеческого голоса. Концерт очень скрипичен по своей природе и виртуозен. Таривердиев достигает одной из самых главных задач композитора, его музыка притягивает слушателей, а крупная циклическая форма с оптимистическим финалом вызывает ощущение энергии жизни и некоего музыкального праздника.

Этого нельзя сказать о Втором концерте, наполненном внутренней конфликтностью и безысходностью. Глубокие изменения в стиле и содержании музыки композитора очевидны. Лирико-драматическое начало присутствует в обоих концертно-симфонических произведениях. Но во Втором концерте высочайший градус трагизма уже на пределе. Музыкальный материал рождается из одного интонационного источника – все темы концерта соотносятся по принципу производного контраста. При этом два скрипичных концерта связывает общая интонация. В 308-м такте Второго концерта у скрипки неожиданно появляется аллюзия на тему финала Первого концерта – хроматически нисходящая попевка в объёме м. 3, которая звучит как кратковременное просветление. Эта реминисценция соединяет два концерта, но в то же время напоминает о больших изменениях, произошедших в жизни, в мировоззрении и в стилистике творчества композитора.

Главы своих мемуаров, кроме последней, незаконченной, Таривердиев завершал одной, слегка варьированной фразой: «Впереди, мне казалось, меня ждёт только радость» (см. [2]). И музыкальные образы Первого концерта для скрипки с оркестром ещё встраивались в эти теплые ожидания. Но так было не всегда. В музыке Второго скрипичного концерта Микаэла Таривердиева места для радости и светлой мечты уже не остаётся.

Список литературы

1. Микаэл Таривердиев – официальный сайт композитора [Электронный ресурс]. – URL: https://tariverdiev.ru/content/?idp=code_69 (дата обращения: 25.05.2023).
2. Таривердиев М. Л. Я просто живу. Автобиография М. Таривердиева. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
3. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев. – М.: Сов. композитор, 1985. – 286 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Example 1 is a single melodic line in treble clef. It begins with a series of eighth and sixteenth notes, including fingerings 1, 2, 4, 1 and 3, 2, 4, 1. A box containing the number 2 is placed above the staff. The music transitions through different time signatures, including 3/4, 2/4, and 3/2. Dynamics include *p* (piano) and *dolce* (sweetly). The piece concludes with a final note marked with a fermata.

Пример 2

Example 2 is a piano accompaniment consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The piece is marked with a box containing the number 2 and includes various articulations such as accents and slurs.

Пример 3

Концерт для скрипки и оркестра № 2

M.I. Tarkovskiy
op. 10

Flute 10-12 sec.

Oboe 10-12 sec. *p*

Bassoon *p* *mp*

Triangle

Violin Solo

Violin I 10-12 sec. *ppp* div. a2 non gliss. *p* 5-6 sec.

Violin II 10-12 sec. *ppp* div. a2 non gliss. *p* 5-6 sec.

Viola 10-12 sec. *ppp* div. a2 non gliss. *p* 5-6 sec.

Violoncello *ppp* div. a4 non gliss. *p* uniss.

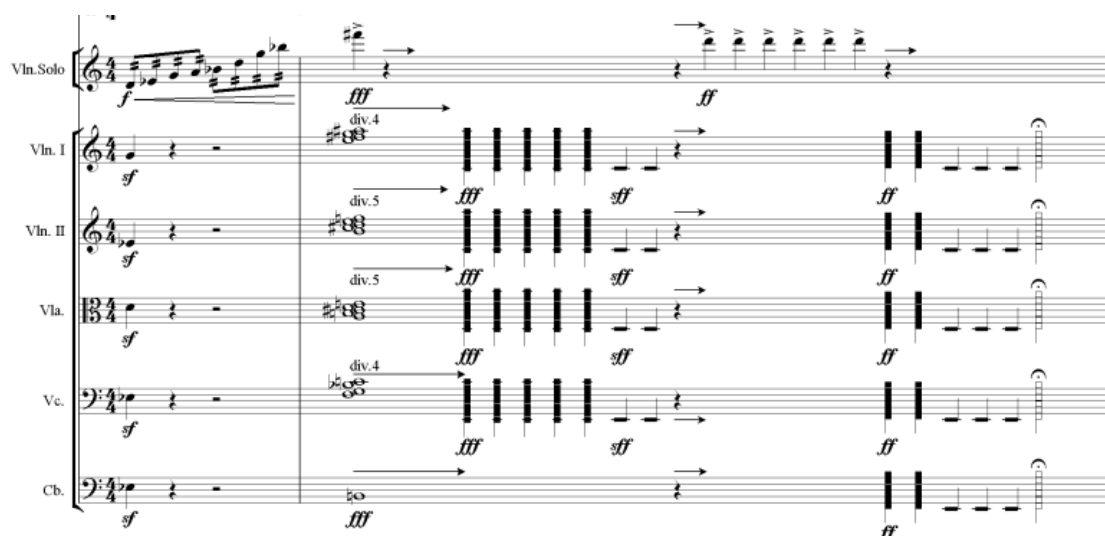
Contrabass *ppp* div. a4 non gliss. *mp* uniss. *mp*

Пример 4

[illegible]

Пример 5

Vln.Solo



*Ермак Елена Александровна, студент
Тихомирова Алла Анатольевна,
кандидат искусствоведения, доцент
Белорусская государственная академия музыки*

ФРАКТАЛЫ В ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ НАУКИ И ТВОРЧЕСТВА

FRACTALS IN ART AND LITERATURE: AT THE INTERSECTION OF SCIENCE AND CREATIVITY

Аннотация: Статья посвящена способам претворения фракталов в изобразительном искусстве, литературе и музыке. Подчеркивается родство науки и искусства. На примере этюдов Д. Лигети представлены пути преобразования фракталов в музыкальное сочинение.

Ключевые слова: фракталы, литература и искусство, музыкальная композиция, этюды Д. Лигети.

Abstract: The article is devoted to the ways of implementing fractals in art, literature and music. The kinship between science and art is emphasized. On the example of D. Ligeti's etudes the ways of transforming fractals into a musical composition are presented.

Keywords: fractals, literature and art, musical composition, etudes by D. Ligeti.

Родство и различия науки и искусства подчеркивались многими учеными и деятелями культуры. Так, И. М. Лотман в статье «О природе искусства» писал: «Наука и искусство – это как бы два глаза человеческой культуры» [6]. На современном этапе развития культуры наука и искусство плотно взаимодействуют друг с другом. В конце XX – начале XXI века возникает так называемое научное искусство. Одним из его направлений является фрактал-арт, характеризующийся внедрением и претворением фрактальной геометрии в различных видах искусства. Актуальность данной работы заключается в недостаточной изученности закономерностей претворения фрактальной геометрии в различных видах искусства.

По словам Бенуа Мандельброта, создателя теории фрактальной геометрии, **фрактал** – это структура, состоящая из частей, подобных целому; геометрическая фигура, которая одинаково сложна как в деталях, так и в общей форме [7]. Примерами фракталов являются Двоичное дерево, треугольник Серпинского. Отметим, что существуют также «случайные», то есть природные фракталы, которые можно увидеть в моделях снежинок, деревьев, береговых линий континентов (Приложение, пример 1).

Начиная с 1980 года возникает множество исследований принципов фрактальности в математике, физике, а также в философии, филологии и искусствоведении. Красота фрактальной геометрии привлекает художников и композиторов, которые стремятся воплотить ключевые характеристики фрактальной структуры, к которым относятся самоподобие, динамичность, повторность и бесконечность.

В связи с тем, что фрактальная геометрия предполагает визуальное отображение математических структур, фрактал-арт зародился в изобразительном искусстве в 70-х годах XX века. В 1994 году сформировалась официальная группа «Искусство и сложность» (Art and Complexity), в которой американские и французские художники-фракталисты выставляли свои работы в виртуальной галерее и публиковали манифесты. Позднее, в начале XXI века, фрактальное изобразительное творчество сформировалось в отдельное, самостоятельное направление в искусстве, представителями которого являются Линда Эллисон, Дэмиен Джонс, Дмитрий Шахов и другие.

Фрактальное изобразительное искусство имеет ряд композиционных и эстетических особенностей, которые приведены в статье А. Б. Духно «Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта» [4]. Одной из важнейших особенностей является «сложность через повторение», то есть многократное использование различных

вариантов фрагментов, подобных целому, в результате чего в художественном произведении возникают новые эстетические смыслы, но при этом не теряется образная целостность композиции. Характерной чертой для данного искусства является новый подход к таким эстетическим категориям, как порядок и хаос. По словам А. Духно, зрителю «предстают принципиально новые ощущения баланса между упорядоченным и случайным, между стабильным и неизведанным» [4, с. 54].

Черты фрактальных структур выявляют и в литературных произведениях, несмотря на то, что первоначально они не задумывались как сочинения с претворением фрактальной геометрии. Так, российский филолог Татьяна Бонч-Осмоловская в статье «Фракталы в литературе» [2] рассматривает широкий круг литературных произведений и выделяет ключевые особенности преобразования фрактальных структур в литературные сочинения.

Исследователь представляет свою классификацию *литературных текстов* с использованием принципов *фрактальности*. Первый тип произведений – бесконечные тексты – представляет собой циклический текст, в котором последняя страница тождественна первой, что позволяет ему продолжаться бесконечно. Примером может послужить произведение Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок». Второй тип литературных сочинений – это стихи с вариациями и зацикленные стихи с конечной последовательностью куплетов. В данных поэтических произведениях используется многократное повторение окончания текста, как, например, в детской считалке «10 негритят». Третий тип литературных текстов представляют собой сложные стихотворные циклы, состоящие из стихотворений твердых форм. К твердым стихотворным формам относятся так называемые венки сонетов – циклы из четырнадцати сонетов, связанных крайними строками, где последняя строка первого сонета является первой строкой второго сонета венка и т. д. Примером данной структуры является сонет В. Брюсова «Роковой ряд». Четвертый тип произведений автор определяет как рассказ в рассказе. К данному типу относится собрание сказок «1000 и 1 ночь», объединенное историей о персидском царе. К произведениям пятого типа относятся сочинения, в которых использованы семантические фракталы. В текстах такого типа писатель демонстрирует, что предметы, явления или люди бесконечно повторяются в цепи сходства-подобия. Примером может послужить рассказ Х. Л. Борхеса «В кругу развалин».

В 1980-х годах фрактальная геометрия проникает в музыкальное искусство. В музыке принципы фрактальности проявляются в более стро-

гом и более свободном варианте воплощения. Строгий вариант воплощения предполагает практически точное перенесение особенностей фрактальной геометрии в музыкальное произведение через компьютерные программы и формулы. Это связано с областью компьютерной музыки и алгоритмической композиции. Свободный вариант воплощения является переосмыслением особенностей фрактальной геометрии в искусстве, он может использоваться как в компьютерной, так и в акустической музыке. Принципы фрактальной геометрии в музыкальных произведениях претворяются, прежде всего, через особенности композиции и принципы формообразования.

Российские исследователи И. Н. Бекман [1] и Ю. Г. Дмитриюкова [3] выделяют две основные области использования фрактальной геометрии в музыке: композиция и синтез звука. Авторы обращаются к классификации голландского музыковеда Нильса Путtemanса, в которой выделяются ***четыре основных пути преобразования фракталов в музыкальный материал.***

1) *Конвертация графического изображения.* Данный путь преобразования предполагает перенос изображения фрактала в компьютерную программу, в котором графика конвертируется в музыку. Примером такой программы является «Хорошо темперированный фрактал» Роберта Гринхауза.

2) *Претворение фрактала в музыкальный материал по формуле.* При таком способе преобразования характеристики звука определяются при помощи фрактальных алгоритмов. По данному принципу создано произведение Г. Нельсона «Путешествие галеры Йота», в основу которого положена формула «сценария перехода к хаосу» математика П. Ф. Ферхюльста.

3) *По генезису (генетический путь).* Данный путь подразумевает использование в музыкальном сочинении генетических особенностей фрактальных систем в фактуре, ритме, строении формы без использования конвертации изображения и формул. Этот тип предполагает более свободный вариант преобразования фракталов. Данный путь претворения можно отметить в этюдах Д. Лигети «Чертова лестница», «Головокружение».

4) *Фрактальная композиция через игровое поведение,* то есть использование алеаторики в музыкальных произведениях, в которых музыканты взаимодействуют друг с другом, соблюдая ряд правил, создавая и воспроизводя своеобразную модель сложной фрактальной структуры.

Данный тип преобразования встречается в произведении Д. К. Литтла «Brain wave».

Стоит отметить, что композиторы стремятся совместить сразу несколько путей преобразования фрактальной геометрии в музыкальную композицию. Так, А. Коновалова в статье «Предфракталы в музыкальной композиции Дьёрдя Лигети» [5] отмечает фортепианные этюды «Чертова лестница» и «Головокружение», в которых композитор применяет не только генетический путь претворения, но и перенесение изображения фрактала в звук, создавая яркий музыкальный образ. Основание для такого рода суждений даёт сам композитор в интервью Стефану Сатори: «В моей музыке есть математические соображения, соображения фрактальной геометрии» [8, с. 108]. Кратко охарактеризуем каждый из этюдов.

В этюде № 10 «Головокружение» композитор стремится создать иллюзию спирали, встречающуюся в случайных фракталах. Д. Лигети достигает этой «иллюзии» за счет использования канонической имитации начальной тематической ячейки, основанной на хроматической гамме, которая при повторениях звучит с временным сдвигом в восходящем и нисходящем движении, создавая ощущение движения по спирали (Приложение, пример 2).

Название этюда № 13 «Чертова лестница» связано с феноменом фрактальной геометрии – «Канторовой лестницей», особенностями которой являются неравная длина ступеней, вертикальная крутизна, непрерывность, бесконечность. Данные особенности в музыкальном материале отражены на различных уровнях. Так, в ритмической организации этюда это проявляется в вариативности комбинаций четырех ритмических ячеек на два и на три восьмые, что создаёт нерегулярную акцентную ритмику. Также это выражено в активном полифоническом имитационном развитии тематических ячеек, что создаёт общую непрерывность движения. Наконец, поступательный принцип фактурного развития образует фактурную крещендирующую линию неровного и непрерывного восхождения вверх, тем самым создавая иллюзию на движение по лестнице (Приложение, пример 3).

Подводя некоторые итоги, стоит отметить, что наука и искусство – два основных способа познания действительности, дополняющие друг друга. Искусство и литература эмоционально переосмысливают достижения науки. В различных видах искусства претворение фракталов происходит через разную степень соответствия между произведениями

и фрактальной геометрией. Так, изобразительное искусство использует преимущественно строгий вариант воплощения, применяя компьютерные программы для создания картин. В литературе используются только свободные варианты претворения – писатели стремятся воплотить особенности фрактальной геометрии через структурные и семантические особенности текста. В музыкальных произведениях применяются оба вида соответствий. Принципы фрактальной геометрии в музыкальных произведениях претворяются, прежде всего, через особенности композиции и формообразования сочинений, среди которых широко понимаемый вариантный принцип развития становится ведущим. Дальнейшее изучение способов проявления фракталов в различных видах искусства способствует, на наш взгляд, осмыслению данного явления в музыке, в частности в композиции, через выявление и обобщение закономерностей построения художественного произведения.

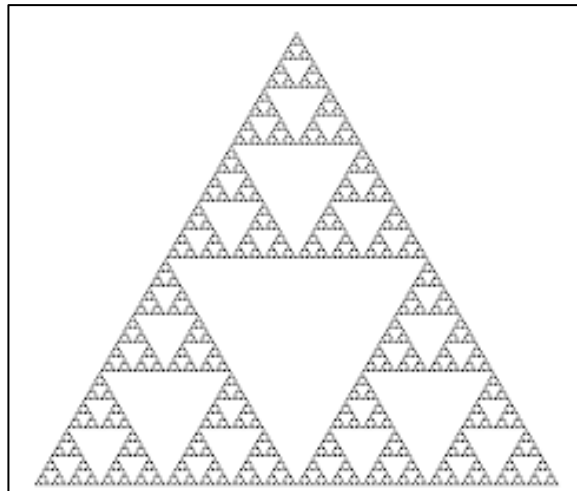
Список литературы

1. Бекман И. Н. Фракталы: курс лекций [Электронный ресурс]. – URL: https://beckuniver.ucoz.ru/index/fractaly_predislovie/0-76.
2. Бонч-Осмоловская Т. Б. Фракталы в литературе [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/fractallit2.htm>.
3. Дмитриюкова Ю. Г. Фракталы в современной композиции: конспект доклада [Электронный ресурс]. – Москва. – URL: https://www.mmv.ru/p/link/fractal_report.html.
4. Духно А. Б. Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта // Художественная культура. – 2018. – № 3 (25). – С. 38–61.
5. Коновалова А. В. «Предфракталы» в музыкальной композиции Дьёрты Лигети 1970-х годах // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2016. – № 28. – С. 53–58.
6. Лотман И. М. О природе искусства [Электронный ресурс]. – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN05.htm>.
7. Мандельброт Б. Фракталы и возрождение теории итераций // Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. – М.: Мир, 1993. – С. 15.
8. Satory S. An Interview with György Ligeti in Hamburg [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n1-cumr0505/1014897ar.pdf>.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Треугольник Серпинского



Пример 2

Д. Лигети «Головокружение»



Пример 3

Д. Лигети «Чертова лестница»



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

*Костина Элеонора Денисовна, ассистент-стажер
Шамов Сергей Борисович, кандидат искусствоведения, доцент
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского*

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ЗВУКОВЫХ ДОРОЖЕК (TAPE) В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ

COMPOSITIONS FOR PERCUSSION INSTRUMENTS AND SOUNDTRACKS (TAPE) IN MODERN COMPOSING PRACTICE

Аннотация: В статье исследуются пьесы, в которых помимо акустического звучания ударных используются предзаписанные звуковые дорожки. На примере «Attraction» Сежурне, «Fertility Rites» Хациса показано, как привлечение тейпов позволяет достигать эффекта ансамблевой игры, создавать необычную звуковую среду, охватывая широчайший спектр саундов.

Ключевые слова: ударные инструменты, электроника, маримба, звуковые дорожки, тейп.

Abstract: The article examines pieces in which pre-recorded sound tracks are used along with the acoustic sound of drums. On the example of “Attraction” by Sejourne, “Fertility Rites” by Hatzis, it is shown how the use of tapes allows you to achieve the effect of an ensemble game, create an unusual sound environment, covering the widest range of sounds.

Keyword: percussion instruments, electronics, marimba, audio tracks, tape.

Исследование звуковых возможностей ударных инструментов и новейшего репертуара, созданного для этой обширной группы, как никогда

актуально. На концертной эстраде, в учебных аудиториях, перформансах звучат сочинения, демонстрирующие искусство изобретения все новых источников звука и оригинальные способы коммуникации со слушателем. Происходящие процессы отражают те тенденции современной музыки, которые связаны с тягой к экспериментированию и поиску новых «границ» звука. Обнаружение неизведанных граней звуковой реальности, попытка воплотить специфику «внутренней» и «внешней» звуковых материй отражают, с одной стороны, извечные устремления человека к рефлексии своего жизненного пространства и взаимодействия с миром. С другой стороны, серьёзные трансформации звуковой реальности, рождение новой фоновой среды, в которой слились «расслышанные» звуки космоса, города, технологически преобразованных звуков, «внутреннего саунда» человеческого организма – все это оказалось подвластным их отражению обширным арсеналом ударных, способных предельно нетривиально откликнуться на новые вызовы времени.

Конечно, значительное расширение шкалы звуковых качеств инструментов во второй половине XX – начале XXI века отмечается и у других групп – струнных, духовых, клавишных. «С помощью различных методов препарирования, подключения звукоусиливающих установок, специфических приёмов звукоизвлечения изыскиваются необычные звуковые колориты, впечатляющие шумовые или пространственные эффекты», – пишет В. Г. Туганов, автор статьи «Звуковые возможности контрабаса: история и современность» [3, с. 157]. Сходные размышления мы находим в работах исследователей препарированного фортепиано [1], бас-гитары [2], новых техник, применяемых на других инструментах [4].

Дополняя свои акустические возможности звучания, ударные оказались способными к взаимодействиям с электроникой, различной звукорежиссерской аппаратурой. Так, обширный пласт составляют сочинения, написанные для ударных и электроники. Они образуют две основные группы пьес, первая из которых – это сочинения для ударных и звуковых дорожек, вторая – сочинения для ударных и live-электроники (живой электроники).

Произведения с изначально записанной звуковой дорожкой (tape) обретают в наши дни все большую популярность. Привлечение тейпов может выполнять различные функции, среди которых – воплощение эффекта игры ансамблевого состава, создание фона, звуковой среды в мане-

ре стилей эмбиент, лаундж и близких им стиливых разновидностей фоновой музыки.

Происхождение звуков, записанных дополнительными звуковыми дорожками, может быть различным и охватывать самый широкий спектр саундов. Композиторы прибегают и к записи инструментов ударной группы, и, наоборот, иных тембров, в том числе немзыкального происхождения, звуков электронного происхождения, сэмплов, что значительно упрощает воплощение творческой идеи автора и открывает широкие возможности для исполнения музыки при участии одного музыканта (что очень удобно с точки зрения организации творческого, репетиционного процесса, концертного выступления, но вместе с тем эффективно).

Так, пьеса Э. Сежурне (E. Sejourne)¹ «Attraction»² представляет собой соло для мультиперкуссиониста и предварительного записанного компакт-диска³. На сцене располагаются по центру – маримба, перпендикулярно – вибрафон, дополнительная перкуссия выставляется на усмотрение солиста (к слову, при игре на вибрафоне используется, помимо обычных вибрафоновых палок, контрабасовый смычок и резиновая палка, которая сжимает клавишу для искажения смычкового звука).

Партия солиста зафиксирована, однако в произведении есть импровизационные фрагменты, где в качестве звукового фона исполнитель вправе сам выбрать себе сет из металлических шумовых инструментов (коубелы, тарелки, кротали). Во вступлении на гул низких мужских голосов накладываются записанные ударные инструменты: звуковысотные чаши и гонги. Для осознания темпа перед быстрой основной частью задаётся один такт, в котором звучит специфичный звук маракаса и чёткий ритмический рисунок на джембе. Тема, которая будет проходить через всю пьесу, отражает название «Attraction»: завлекающее, притягательное, очаровывающее. С этой целью композитор избирает ориентальные краски, которые действительно вызывают интерес своей экзотичностью и

¹ Эммануэль Сежурне (1961, Лимож) – французский композитор, перкуссионист, заведующий кафедрой перкуссии в консерватории Страсбурга. Значительное влияние на его творчество оказали западное классическое искусство, стили джаз и рок-музыки, неевропейских музыкальных культур [6].

² Первая редакция пьесы для скрипки, пятиоктавной маримбы и магнитофона была создана по заказу Парижской оперы в 2007 году [7].

³ Отметим, что распространение подобных сочинений подразумевает, что исполнителю необходимо приобрести и ноты, и компакт-диск сочинения.

прихотливостью. Исполнитель в ритмическом унисоне совпадает с тейпом, что создаёт мощный эффект общей моторики и согласованности и производит яркое впечатление особенно в быстрых пассажах. Появляются новые звуки электронно-щипкового инструмента, а также огромный арсенал ударных: это бонги, конги, шейкер, маракасы, чаши, барчаймс – и электронно-ударные звуки, которые на постоянной основе поддерживают ритмический каркас для солиста.

В среднем разделе пьесы создаются эффекты переключек маримбы, вибратона и тейпа, на фоне чего появляются медитативные звуки там-тама, эффект дождя, низких мужских голосов, грома. В этой части у исполнителя есть и чётко выписанные ритмические и нотные фигуры на клавишных инструментах, и довольно большие импровизационные моменты, где в течение приблизительного количества секунд солист создаёт подходящие атмосферные звуки на металлических ударных. Выводит из этой части и задаёт основной ритм мелодия на струнном щипковом инструменте по типу ситара, которую впоследствии повторяет вибратон и постепенно возвращает к основной варьируемой теме. «Attraction» предстаёт как колоритное, полное сюрпризов звучание далёкого и манящего мира Востока.

Другое показательное сочинение – «Fertility Rites» («Обряды плодородия», 1997) К. Хациса (Christos Hatzis)⁴ для соло маримбы и диска. В качестве тейпа здесь выступает сложение нескольких разных саундов: помимо электроники и предварительно записанной маримбы здесь применяется переработанное горловое пение инуитов. По словам композитора, во время его работы над радио-документальным фильмом «Идея Канады» он первый раз услышал эту манящую и преследующую его музыку этого народа и был вдохновлён ритуалом Катаджак (katajjaq). В его основе – горловые вокальные игры для пробуждения плодородия, которые исполняли женщины, когда мужчины охотились. Сосредоточившись на культуре инуитов, К. Хацис провёл две недели на острове Баффин в Арктической Канаде, где записывал певцов и общался со старейшинами общин. Записанные материалы впоследствии были использованы в четырёх композициях, включая и «Fertility Rites».

⁴ Кристос Хацис (1953, Волос, Греция) – греко-канадский композитор, профессор музыкального факультета Университета Торонто.

Важно отметить, что подобные обряды существовали во многих частях земного шара, поэтому тема инуитов откликается не локальностью оригинальной традиции, а, напротив, обретает более глобальный, общечеловеческий характер, отвечая на извечное зывание человека к силам природы. Критик С. Петдерсон (S. Pedersen), слышавший пьесу на одном из их фестивалей (Scotia Festival в театре сэра Джеймса Данна), писал об этом: «Участвуя в том, что является одновременно игрой и обрядом плодородия, горловые певцы стоят лицом друг к другу и хрипло пыхтят взад-вперёд, создавая паттерны на максимальной скорости и пытаюсь заставить друг друга сбиться с ритма. Последствия носят сексуальный характер. Запись состояла из горлового пения и эффектов маримбы, настолько искусно объединённых в партитуру, что порой ухо не может определить, исходит ли звук от инструмента в реальном времени или с кассеты» (см. [5]).

Поскольку пьеса отражает обрядовую структуру, она и строится соответствующим образом – это несколько разделов-состояний, которые появляются через паузирование, моменты тишины (вся композиция длится около 13 минут).

Большое значение в первом разделе имеют звуки специфически ритмизированного женского дыхания, поскольку именно женщины отвечали за плодородие, и именно они придают необходимый магический характер этой музыке. По словам композитора, нежная, ненавязчивая музыка для маримбы и тёмные, томительные призывы на плёнке противоречат друг другу [5]. Второй раздел отличается более пасторальным, просветлённым характером, это стихия воздуха вне человеческого фактора. Композитор определяет вторую часть как «французскую». В третьем разделе вновь появляются голоса: это засемплированные очень краткие мотивы, звучащие сбивчиво. Более экспрессивный и свободный характер имеет и игра на маримбе: здесь много динамических перепадов, резких «движений» – скачков на широкие интервалы, полиритмических моментов – все говорит о кульминации обряда. По словам самого композитора, «к концу и внутренний, и внешний мир сливаются в безудержную самоотверженность и торжество сексуальности и жизни» [5]. Эту третью часть композитор определяет как «тангоподобную».

Конечно, перечислить все опусы, созданные для ударных и тейпа, не представляется возможным⁵. Поэтому, подводя итоги, отметим, что

⁵ Например, список сочинений для одной только маримбы с электроникой, составленный М. Птачином (Michael Ptacin) на его персональном сайте, содержит около 50 наименований [8].

электроника, применяемая в современных сочинениях для ударных и, в частности, предзаписанные дорожки позволяют реализовывать самый обширный круг художественных задач. Но главное – она создаёт у исполнителя необыкновенное ощущение творца и позволяет достигать ярких эффектов, а следовательно, оказывать на слушателя самое сильное воздействие. По-видимому, подобные эксперименты, связанные с совмещением живых, акустических и электронных звучаний, будут продолжены, поскольку, как показывает практика, многие из них оказываются успешными и становятся классикой современного музыкального искусства.

Список литературы

1. Бочкарева Т. А. Подготовленное фортепиано: в поисках новых возможностей // Музыкознание: история и современность глазами молодых учёных: сб. материалов IV Всерос. науч.-практ. конф. – Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория имени М. И. Глинки, 2019. – С. 22–28.
2. Новожилов К. С. Бас-гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблема классификации // Южно-российский музыкал. альманах. – 2005. – № 2. – С. 232–240.
3. Туганов В. Г. Звуковые возможности контрабаса: история и современность // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 3 (218). – С. 156–161.
4. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 1(24). – С. 124–143.
5. Christos Hatzis. Fertility Rites [Электронный ресурс]. – URL: <https://christoshatzis.com/music/57>.
6. Emmanuel Séjourné / Centre d'arts Orford [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.arts-orford.org/description2012/professeurs/emmanuel-sejourne>.
7. Emmanuel Séjourné [Электронный ресурс]. – URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Emmanuel_Séjourné.
8. Ptacin M. Fertility Rites (1997) Christos Hatzis [Электронный ресурс]. – URL: <https://michaelptacin.com/medb/fertilityrites>.

*Сейдаметов Сейдамет Ришатович, студент
Клочкова Елена Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент
Институт «Академия имени Маймонида»
Российский государственный университет
имени А. Н. Косыгина*

**ВАРИАЦИИ H-MOLL ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА:
КОМПОЗИЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

**H-MOLL VARIATIONS FOR PIANO BY
ALEMDAR KARAMANOV:
COMPOSITION AND INTERPRETATION**

Аннотация: Статья посвящена фортепианному творчеству Алемдара Караманова и анализу Вариаций h-moll, созданных в 1962 году, в консерваторский период творчества композитора. Это произведение является в настоящее время наиболее репертуарным.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, фортепианное творчество, исполнительские трудности.

Abstract: The article is devoted to the piano work of Alemdar Karamanov and the analysis of Variations of h-moll, created in 1962, during the conservatory period of the composer's work. This work is currently the most repertory.

Keywords: Alemdar Karamanov, piano work, performance difficulties.

Одним из композиторов XX века, привлекающих все большее внимание не только слушателей, но и исполнителей, является Алемдар Сабитович Караманов (1934–2007). Осмыслению его судьбы и музыкальных сочинений посвящено довольно много исследований: монография Е. В. Клочковой «Библейские симфонии Алемдара Караманова» [2], солидный корпус научных статей, а также опубликованных бесед, воспоминаний его коллег, друзей, музыкантов, в том числе ставших знаковыми фигурами в музыкальном искусстве, – Альфреда Шнитке, Юрия Буцко, Евгения Крылатова, Владимира Федосеева, Геннадия Проваторова, Вла-

димира Виардо и многих других. Фортепианное творчество Караманова обширно и многогранно, оно представляет интерес как для выдающихся мастеров сцены, так и для учащихся всех уровней образования.

В годы консерваторской учёбы (с 1953 года, затем аспирантура до 1963 года) молодой музыкант был принят в Союз композиторов СССР. И хотя за эти десять лет он заявил о себе, прежде всего, как симфонист (к 1963 году Караманов уже был автором десяти симфоний), именно в консерваторские годы были созданы его основные фортепианные произведения. Ю. Н. Холопов отмечал, что «одна черта художественной личности автора сразу проявилась в стиле сочинений 50-х годов – эмоциональная непосредственность выражения, без строгих рамок академических форм» [3, с. 121].

Фортепианное творчество Караманова представлено самыми различными жанрами: от программной миниатюры-зарисовки до крупных циклических произведений – фортепианных сонат и концертов. В выборе жанров прослеживается несколько тенденций, одна из которых романтическая. В ее русле написаны фортепианные миниатюры, программные циклы, произведения крупной формы (рондо, вариации, баллада), фортепианные сонаты и концерты.

Вариации h-moll созданы в 1962 году. Примечательно, что в этом же году Караманов создаёт свои первые авангардные сочинения, в том числе и триптих «Пролог, Мысль и Эпилог» с остро диссонантными созвучиями и новыми приемами исполнительства. Однако Вариации носят скорее романтически-импрессионистический характер. В них также четко прослеживается влияние традиций русской композиторской школы.

Данное произведение представляет собой цикл из темы и шести вариаций. Заметно ускорение движения от первой вариации к третьей, а также своеобразная метрическая «модуляция»: от размера 4/2 к 12/8. Четвертая вариация своим напоминанием темы предваряет второй крупный раздел, включающий относительно спокойную по темпу мажорную пятую вариацию и более подвижный финал, также мажорный. Кроме того, после четвертой вариации окончательно закрепляется размер 12/8.

Вариации Караманова можно отнести к числу свободных в связи с частыми изменениями фактуры, метра, темпа и характера развития элементов темы. Есть и тонально-гармонические, и структурные изменения в процессе варьирования. Цикл выстроен по нарастанию от темы до по-

следней вариации и имеет лирический центр – пятая вариация, а также арку внутри формы – тема и четвертая вариация. Цикл создан с использованием традиционной тональности. Гармонический анализ показал, что тема и вариации (с первой по четвертую) написаны в тональности h-moll, пятая вариация в D-dur, а финал (или шестая вариация) в одноименном мажоре по отношению ко всей тональности цикла – в H-dur.

В изложении музыкального материала наблюдается заимствование элементов фактуры и принципов развития, освоенных романтическими и позднеромантическими композиторами: это обращение к гармонической фигурации, полифонизация, виртуозные пассажи, имитация колокольности. М. В. Блеклова пишет: «Анализируя произведения раннего и консерваторского периодов творчества А. Караманова, можно сделать вывод о том, что стиль композитора формировался в русле традиционного музыкального письма, синтезируя языковое богатство и колористичность романтической мелодики и гармонии с четкой структурированностью и строгостью классической формы» [1, с. 76].

По масштабам изложения тема Вариаций довольно компактна, а каждая последующая вариация разрастается в три раза по отношению к теме (кроме четвертой вариации). При этом трехчастная логика темы сохраняется в каждой вариации. Финал (шестая вариация) является самым большим номером цикла. В нем есть самостоятельный тематический материал, а также активное развитие с устремлённым движением к коде. Помимо этого, в данном сочинении воплощены контрастные эмоционально-психологические состояния, представлены образные противопоставления: народно-эпический характер темы, имеющей черты «думы», и скерцозно-грациозный характер нескольких вариаций.

Трудности, с которыми может столкнуться исполнитель при разучивании Вариаций, если исходить из анализа формы, фактуры и содержания, – достаточно разнообразные. В первую очередь хотелось бы отметить, что форма вариаций требует осмысления произведения в целом, а не каждой вариации отдельно. Для этого необходимо выстроить звуковую и образную перспективу всех вариаций, которая будет их объединять в одно целое. Чувство цезур, как между фразами и мотивами, так и между вариациями, должно помогать «собрать» форму. В этом поможет правильно выстроенная агогика в каждой отдельной вариации и понимание единой концепции цикла.

Тему не следует начинать слишком нарочито и плотно, вместе с тем по образу это должно быть уверенное повествование (см. Пример 1). Следует четко ощущать сильную долю в начале темы и брать аккорд, не нарушая и не синкопируя пульсацию первого элемента, который, повторяясь семь раз, образует своеобразное *ostinato*. Этот элемент в теме должен оставаться неизменным.

Пример 1



Первая вариация – *allegro gracioso* – начинается с пассажа шестнадцатыми, с затакта. Здесь могут возникнуть трудности с передачей фигураций из партии одной руки в партию другой. Необходимо, чтобы эти переходы не были заметны. При разучивании пассажа следует держать пальцы как можно ближе друг другу, играя «подряд». Караманов предлагает пятипальцевую аппликатуру – от пятого к первому пальцу в левой и от первого к пятому в правой. Однако также можно играть правой 2-1-2-3-4 пальцами на a-i-s-h-d-e-f-i-s.

Вторая вариация возвращает характер и образный строй темы (см. Пример 2). Однако, в отличие от изложения темы в этой вариации, она начинается с сильной доли и становится более утвердительной. Это своего рода реминисценция темы. Гармонические фигурации в правой руке остинатны. При разучивании второй вариации следует обращать внимание на то, чтобы фигурации в партии правой руки не прерывались. Необходима ровность звучания, благодаря хорошему *legato*. Учить партию правой руки следует без педали. При разучивании вариации в медленном темпе нужно слегка утрировать кистевые движения. Рука должна быть полностью свободной. В партии левой руки при этом важно слышать длинную протяжную мелодию.



Третья вариация – скерцо. Здесь кардинально меняется характер и образная сфера. Темп – *allegro risoluto*. В этой вариации Караманов меняет размер с 4/2 на 12/8, тем самым подчеркивая важность ощущения более мелкой группировки. При таком метре ясно, что композитор не предполагал быстрый темп вариации. При разучивании следует четко выделять сильные и относительно сильные доли для того, чтобы была метро-ритмическая устойчивость в игре. Все аккорды лучше учить полным звуком, стремясь к четкой аккордовой вертикали.

Четвертая вариация наиболее близка к теме. Теперь основной мотив темы «оплетается» полиритмичным подголоском. Сложность вариации в том, что каждая фраза заканчивается на *ritenuto*, после которого следует небольшая фермата, не выписанная автором. Правая рука должна успевать без звуковых разрывов переноситься из одной позиции в другую. Должно создаваться ощущение хорошего *legato*. Нужно очень качественно соединять через паузу фразы одну с другой, чтобы музыкальная ткань не прерывалась.

Пятая вариация – это лирический центр цикла (см. Пример 3). Основная сложность вариации в богатстве ее звуковых градаций. Первый такт представляет собой ритмическую формулу, на которую на протяжении всей вариации будут наслаиваться элементы темы. Отметим, что начинать ее нужно, уже слыша контрапунктическое наложение поверх

секунд, элемента темы, иначе достичь органичного вступления темы не получится.

Пример 3



Шестая вариация – это финал цикла и самая большая по размеру вариация. Преобладание разных видов техники делает ее наиболее сложной из всех вариаций. Первый раздел – это аккордовая фактура. При занятиях следует проучивать ее также, как и третью вариацию: полным звуком, обращая внимание на аккордовую вертикаль. Не следует брать слишком подвижный темп в начале, так как в вариации есть еще кода, которая должна быть быстрее основного темпа, и в третьем разделе фактура уполняется шестнадцатыми. Они не должны быть слишком поспешными.

Завершается цикл кодой в темпе *prestissimo*. Нисходящий аккордовый пассаж следует учить с четким ощущением сильных долей. Он начинается с паузы в первой триоли и если не слышать этой паузы, то теряется сильная доля, и пассаж превращается в неконтролируемый поток. Держать руки нужно как можно ближе к клавиатуре и играть аккорды «подряд».

Вариации h-moll Караманова являются крупным и технически сложным сочинением, которое требует подробного разбора и хорошей технической оснащённости исполнителя. Свобода в исполнении достигается правильным распределением сил и проучиванием фактуры с полным звуком и весом руки. Необходимо добиваться хорошего «сцепления» с клавиатурой и ощущения «дна» клавиши, для того чтобы иметь возможность регулировать звучание рояля, в зависимости от слышания.

В последние годы Вариации h-moll Караманова довольно часто исполняются. Они звучат на Международном конкурсе молодых пианистов имени Караманова в Симферополе, Международном музыкальном конкурсе имени Караманова в Гурьевске, Калининградской области. Неодно-

кратно они исполнялись Алексеем Вакером на Международном форуме искусств «Романтизм: истоки и горизонты» в Москве и на авторском концерте Караманова, проведенном в сентябре 2021 года в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории.

Список литературы

1. Блеклова М. В. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути // Южно-Рос. музыкал. альманах. – 2021. – № 1. – С. 70–78.
2. Клочкова Е. В. Библийские симфонии Алемдара Караманова. – М.: Классика – XXI, 2010. – 228 с.
3. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – М.: Композитор, 1994. – Вып. 1. – С. 120–138.

*Рябцовский Дмитрий Михайлович, курсант
Зайцева Елена Александровна,
кандидат искусствоведения, профессор
Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации*

СЛАВЯНСКИЙ ЭТНОМЕЛОС В ОПЕРЕ ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА «ПОРГИ И БЕСС»

SLAVIC ETHNOMELOS IN GEORGE GERSHWIN'S OPERA «PORGY AND BESS»

Аннотация: Статья посвящена особенностям воплощения славянского этномелоса в американской джазовой музыке. Данный процесс рассмотрен на примере трансформации малорусской колыбельной в «Summertime» из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс».

Ключевые слова: славянский этномелос, колыбельная, Дж. Гершвин.

Abstract: The article focuses on the different aspects of the denunciation of the Slavic ethnomelos in American jazz music. This process is considered on the example of the transformation of the Malorussian lullaby into «Summertime» tune from the opera «Porgy and Bess» by George Gershwin.

Keywords: Slavic ethnomelos, lullaby, George Gershwin.

В 2023 году музыкальное сообщество отмечает юбилей (125-летие) крупнейшего американского композитора Джорджа Гершвина (1898–1937). За свою недолгую жизнь (39 лет) он написал множество сочинений в разных жанрах и направлениях, в том числе созданных им самим. Его перу принадлежит лёгкая музыка, песни, мюзиклы, партитуры для джаз-оркестра. «Рапсодия в стиле блюз», «Американец в Париже», Кубинская увертюра навсегда вписаны в историю симфоджаза. Вершиной творчества композитора стала опера «Порги и Бесс».

Рассуждая в данной статье о взаимовлиянии славянской и афроамериканской традиционных музыкальных культур в творчестве Дж. Гершвина, зададимся целью ответить на вопрос: как в мультикультурной среде художник выбирает этнические элементы музыкального языка с тем, чтобы создать шедевр, популярность которого станет необыкновенно высока? «Произведение, написанное всецело в джазовом стиле, жить не будет, – писал впоследствии Гершвин. – Живёт только такая музыка, которая обладает либо свойствами фольклора, либо свойствами общечеловеческого искусства, выраженного в прекрасной форме» [2, с. 249]. Эти слова композитора можно полностью отнести к его «Summertime».

Оценивая этномузыкальную среду с точки зрения фольклорных жанров, бытовавших в Соединённых Штатах Америки первой трети XX века, Л. А. Энтелис в очерке о Джордже Гершвине из книги «Силуэты композиторов XX века» писал: «Музыкальная история Соединённых Штатов сложилась очень своеобразно. Рядом с английской песенкой, шотландской балладой, интонациями славянской мелодии в быту звучал пикантный французский куплет, еврейский синагогальный напев, венгерский чардаш, гортанные звучания китайской музыки, звонкие удары бубна в руках танцующих тарантеллу итальянцев. Но больше и чаще других звучали песни негров, необычные, ещё сохранившие связи с первобытным искусством Африки» [4, с. 127]. «Интонации славянской мелодии» и «песни негров» – эти словосочетания, фигурирующие в одном абзаце, представляют для нас научный интерес. Однако ни в трудах Л. А. Энтелиса, ни в книге В. Д. Конен «Пути американской музыки», ни в монографиях Д. Юэна «Джордж Гершвин. Путь к славе» и Э. Волинского «Джордж Гершвин» [1; 2; 4; 5] не удалось обнаружить конкретных ссылок на цитирование или трансформацию народных мелодий, тем более славянских. «Фольклорные элементы нигде не выпячены и не подчёркнуты», – считает В. Д. Конен [2, с. 256]. Подводя итоги стилистическим осо-

бенностям оперы «Порг и Бесс», она пишет более категорично: «...его музыка вовсе лишена каких-либо черт этнографичности» [2, с. 256].

Слуховой опыт, а также факты, приведённые в данной статье, доказывают обратное. Опера «Порги и Бесс» была поставлена в 1935 году, за два года до смерти композитора. Она писалась в сотрудничестве с автором одноименного романа Дюбозе Хэйвордом (1885–1940). Исполнительский состав Гершвин подбирал лично – ему не были нужны «заштампованные» звезды. В опере «Порги и Бесс» чернокожие герои впервые показаны с уважением и сочувствием, с симпатией воплощено их стремление к счастью. Гершвин с самого начала пишет музыку в расчёте на исполнение негритянскими певцами и, в связи с этим, даже меняет площадку премьеры – вместо первоначально намеченной Метрополитен-опера заключает контракт с Гилд-театром.

Либретто «Порги и Бесс» рассказывает о социальных низах негритянского квартала. Порги – чернокожий нищий-инвалид, живущий в трущобах Чарльстона. Его возлюбленная – молодая негритянка Бесс. Он хочет защитить её от портового грузчика Крауна и наркоторговца Спортинга Лайфа. Начинается действие жаркой летней ночью, когда жена рыбака Клара поёт колыбельную своему малышу.

Закончив сочинение оперы, братья Айра и Джордж Гершвины пригласили к себе домой постановщика Рубена Мамульяна, который впоследствии вспоминал: «Когда я наконец иссяк, и они снова пошли к роялю, прежде чем продолжить оперу исполнением прелестной арии “Летние дни”, они оба закрыли глаза в предвкушении блаженства. Джордж играл с радостной, счастливой улыбкой на лице. Казалось, он плыл на волнах собственной музыки, и южное солнце обогревало его своими лучами. Айра пел, откинув голову и закрыв глаза, в полном самозабвении, пел, как соловей весной. В середине песни Джордж не выдержал и стал петь сам. У меня нет слов, чтобы описать лицо Джорджа в момент, когда он пел “Летние дни”. Может быть, точнее всего его состояние можно было определить словом “нирвана”» (цит. по [5, с. 203]).

Колыбельная Клары – своего рода музыкальный эпиграф к опере. Эта музыка стала одним из самых популярных образцов творчества Гершвина – каждый джазовый музыкант так или иначе прикасался к ней, что подтверждается тысячами записей. Слово «Summertime» всегда ассоциируется с джазом. Но откуда же идут корни этой вроде бы афроамериканской музыки?

Ответ, на наш взгляд, необходимо искать в родословной Джорджа Гершвина. Для многих становится большим сюрпризом истинное происхождение настоящего американского композитора. Приведём в связи с этим ещё один фрагмент из монографии Д. Юэна «Джордж Гершвин. Путь к славе»: «В какой-то момент Мамулян стал насвистывать отрывок из Римского-Корсакова. Гершвин сразу же помрачнел. “Как ты можешь мурлыкать какую-то русскую мелодию, когда ты только что весь день репетировал мою оперу?” – спросил он с явным раздражением. Но тут же лицо его просветлело и раздражение исчезло. “Я знаю, почему ты насвистывал эту русскую мелодию, – потому, что мои родители родом из России”» [5, с. 204].

Джордж Гершвин родился в семье евреев-иммигрантов из России, уроженцев Санкт-Петербурга: отец – Мойша (впоследствии Моррис) Гершович, мать – Роза Брускина. Дед по линии отца был оружейником в российской армии, а дед по матери – торговцем меховыми изделиями. В начале 1890-х годов Моррис и Роза встретились в Новом Свете и поженились. Первый сын – Айра – станет в будущем литератором, активно сотрудничавшим с младшим братом.

В 1898 году на свет появляется Джордж, который в документах значился как Якоб. Семья бедствовала, отец часто менял место работы. Джордж заинтересовался музыкой в восемь лет, когда услышал на улице «Мелодию» А. Г. Рубинштейна в джазовой обработке. Здесь можно усмотреть некоторую символичность и предначертанность творческого пути Гершвина-композитора.

Детально анализируя колыбельную Клары из оперы «Порги и Бесс», можно заметить большое сходство с малорусской лелеяльной «Ой, ходить сон коло вікон» в нотации Е. А. Зайцевой (см. Пример 1).

Пример 1

♩ = 60

Ой, хо-дитъ сон ко-ло ві-кон, А дрі-мо-та ко-ло пло-та.

По-та-еть-ся сон дрі-мо-ти: - А де бу-дем но-чу-ва-ти?

The musical notation is written on two staves in G major (one sharp). The first staff is in 3/4 time and the second in 4/4 time. The melody is simple and folk-like, with lyrics in Ukrainian. There are 'V' marks above the first and second measures of each staff, likely indicating a breath or a specific musical instruction.

Этномелос народов мира необычайно многолик, но в то же время он имеет зоны кросскультурного пересечения, которые опираются на общие закономерности жанровой системы. Жанр колыбельной песни по классификации фольклора относится к семейно-бытовым обрядовым песням. Он существует в разных видах в любой национальной культуре. В оперном творчестве отечественных композиторов назовём колыбельную Волховы из оперы «Садко», Февронии из «Сказания о невидимом граде Китеже», Царевны из «Кощея Бессмертного» Н. А. Римского-Корсакова.

Сравним украинский и английский тексты.

*Ой, ходить сон коло вікон,
А дрімота – коло плота.
Питається сон дрімоти:
– А де будем ночувати?*

*– Де хатонька теплесенька,
Де дитина малесенька, –
Там ми будем ночувати,
Дитинопку колисати.*

*Ой на кота та й воркота,
На дитину та й дрімота,
Котик буде воркотати,
Дитинопка буде спати.*

Сон и дремота, гуляющие возле окон и плота, хотят ночевать в тёплой хате, где кот воркует и дитя засыпает. Сюжет типичен для восточнославянских колыбельных песен. Ямбический стих чередуется с третьим пеоном. В тексте преобладают парные рифмы. Мужские, женские и дактилические окончания строк формируют четырёхстрочные строфы. Названные поэтические признаки свидетельствуют о позднем происхождении песни.

Приведём текст песни «Summertime» с переводом.

*Summertime and the livin' is easy,
Fish are jumpin', and the cotton is high.
Oh, your daddy's rich, and your ma is good lookin',
So hush, little baby, don't you cry.*

*One of these mornings
You're goin' to rise up singing,
Then you'll spread your wings
And you'll take to the sky.*

*But till that morning
There's a nothin' can harm you
With Daddy and Mammy standin' by
So don't you cry.*

*Летняя пора и жизнь легка,
Рыбка плещется и вырос хлопок.
Твой папа богат, а мама красива,
Так тише, малыш, не плачь!*

*Однажды утром
Ты встанешь с песней,
Затем расправишь свои крылья
И полетишь в небо.*

*Но до того, как настанет это утро,
Ничто не сможет навредить тебе,
Пока мама и папа рядом с тобой.
Так не плачь!
(Перевод Вики Пушкиной)*

Так как либретто прорабатывалось братьями Гершвиными совместно с Дюбозе Хэйвордом, естественно, образы колыбельной отражали природу и род занятий негритянского рыбацкого посёлка. Что же касается поэтических особенностей, они базируются не на двухдольных стопах, а на трехдольных, чередуя анапест и амфибрахий. Каждая четвёртая строка четырёхстрочной строфы заканчивается идентичными созвучиями (*cry, sky, cry*). И это единичные рифмованные строки. Таким образом, кроме силлабо-тонического стиха и типичной четырёхстрочной строфической формы общих поэтических особенностей при сравнении текстов обнаружить не удалось.

Напротив, мелодическое сходство украинской песни и «Summertime» трудно не услышать, прежде всего, в начальной интонации, основанной

на колыхании квинтового и терцового тонов, вызывающем ассоциации с главной партией Неоконченной симфонии Ф. Шуберта и темой Одетты из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Начало напева с самой высокой ноты следует обозначить как «мелодию вершина-источник» (термин Л. А. Мазеля). Натуральный минор с ангемитонными и диатоническими ходами при гармонизации может предполагать ладовую переменность, что будет реализовано Гершвиным. Плагальность лелеяльной песни также слышна и в колыбельной Клары. Особого внимания заслуживает ритмика и переменный размер фольклорного первоисточника: две фразы на 3/4, две – на 4/4. Форма строфы украинской мелодии – варьированная пара периодичностей (термин Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана) $a\ a1 + b\ b1$ – типична для многих образцов восточнославянского фольклора.

Проанализировав музыкально-поэтическую стилистику украинской песни и ее сходство с колыбельной в блюзовых тонах, ставшей шлягером, невольно возникает вопрос: откуда Гершвин мог взять эту тему? Выскажем ряд догадок и гипотез.

Семья Гершвина никогда не скрывала своего происхождения. Они отмечали еврейские праздники, сохраняли этнические традиции. Одесса, откуда родом был отец Гершвина, – прежде всего черноморский город-порт, в котором естественным образом формировалась мультикультурная этническая среда. Моррис Гершович не мог быть не знаком с лучшими фольклорными образцами славянской, еврейской, греческой, турецкой культур.

«Ой, ходит сон подле окон» (укр. «Ой, ходить сон коло вікон») – украинская народная колыбельная песня была впервые опубликована в альманахе «Русалка Днестровая» в 1837 году, где была обозначена как «лелеяльная». Эта песня до сих пор является одним из лучших образцов малорусского этномелоса. Вполне возможно, что отец композитора слышал и исполнял её своему сыну. Учитывая впечатлительность мальчика (случай с «Мелодией» Рубинштейна), можно предположить, что Джордж вполне мог использовать этот музыкальный материал.

Были ли ещё у Гершвина возможности познакомиться с украинской колыбельной?

В 1922 году в Америке гастролировал Украинский национальный хор под руководством хормейстера, композитора и фольклориста Александра Кошица (1875–1944). Следует отметить, что Александром Антоно-

вичем было собрано свыше 500 песен на Кубани. А. А. Кошиц гордился тем, что был земляком Тараса Григорьевича Шевченко. Двоюродной племянницей Александра Антоновича была известная исполнительница романсов С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера и С. С. Прокофьева Нина Павловна Порай-Кошиц (1892–1965), покинувшая родину вместе с Украинским национальным хором. Знаменитая певица в эмиграции осталась жить в Калифорнии, а хормейстер – в Канаде, где в настоящее время проживает значительная часть украинской диаспоры. Гастроли прославленного коллектива, начавшиеся в Европе ещё в 1919 году, имели своей целью культурно-дипломатическую миссию. В репертуаре концертов в США значится и колыбельная «Хоче сон біля вікон», на одном из которых был замечен стремительно набирающий популярность американский композитор Джордж Гершвин.

Другой случай вероятной встречи композитора со славянским фольклором мог произойти в 1934 году, в самый разгар работы над «Порги и Бесс». В это время Гершвин берет уроки гармонии у Иосифа (Джозефа) Шиллингера (1895, Харьков – 1943, Нью-Йорк), известного композитора, педагога и музыковеда того времени, выходца из Харькова. В 1917 году он окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классам композиции, фортепиано, дирижированию. Преподавал композицию по своей особенной системе¹ в Харькове с 1918 года, где в период с 1919 по 1922 годы руководил Украинским симфоническим оркестром, преобразованным им в Эстрадно-симфонический оркестр Украины. Контакт Гершвина с Шиллингером имел и общую музыкальную платформу – создание произведений разных жанров, способствующих становлению и развитию симфоджаза.

Все три рассмотренные версии появления в звуковом пространстве Джорджа Гершвина украинской лелеальной песни «Ходить сон

¹ Система музыкальной композиции Джозефа Шиллингера (1895–1943) представляет собой метод музыкальной композиции, основанный на математических процессах. Она включает теории ритма, гармонии, мелодии, контрапункта, формы и семантики, претендуя на то, чтобы предложить систематический и вне жанровый подход к анализу музыки и композиции; описательную, а не предписывающую грамматику музыки. У Шиллингера по его системе учились Джордж Гершвин (вероятно, создавший под влиянием учителя пьесу «*I Got Rhythm Variations*»), Бенни Гудмен, Гленн Миллер, Лоуренс Берк (основатель музыкального колледжа Беркли) и другие мастера лёгкой музыки [3, с. 1000].

коло вікон» подтверждают факт парадоксальных творческих импульсов в мышлении Джорджа Гершвина при создании колыбельной Клары. На наш взгляд, наиболее достоверной является та, которая связана с гастролями Украинского хора под управлением Александра Кошица. Коллектив, исполнявший музыку родины предков, лица певцов, уникальная исполнительница в качестве солистки, колоритная манера звукоизвлечения, обусловленная музыкальностью украинского языка, – полагаем, такие впечатления могут вспыхнуть в памяти композитора и десять лет спустя. Женское начало, связанное с материнским чувством к ребёнку, выражено в «Summertime» с необыкновенной теплотой и любовью, которые, возможно, композитор вынес из детства.

Опера «Порги и Бесс» остаётся самым значимым и известным произведением Джорджа Гершвина. Работая в тесном контакте с писателем, Гершвиным было вложено огромное количество сил на её создание. Он настолько погрузился в работу, что в 1934 году отправился на маленький остров Фолли-Айленд, где проводил время с чернокожим населением, впитывал их культуру и быт. «То, чем в эти ночные часы занимался Гершвин, мы бы сейчас назвали “фольклорной экспедицией”», – отмечал Л. А. Энтелис. – Он редко что-нибудь записывал. Он просто впитывал поразительно талантливую, темпераментную разноголосицу, в которой речь и песня совершенно незаметно переходили друг в друга. Пожалуй, это в биографии Гершвина был важнейший курс его “музыкальных университетов”» [4, с. 129]. И тот факт, что композитор помимо негритянского фольклора применил и восточнославянский, говорит об общности этно-мелоса разных континентов.

Список литературы

1. Волынский Э. Джордж Гершвин (1898–1937). Популярная монография. – Л.: Музыка, 1988. – 80 с.
2. Конен В. Дж. Пути американской музыки. – М.: Сов. композитор, 1977. – 447 с.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
4. Энтелис Л. А. Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 148 с.
5. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. – М.: Музыка, 1989. – 288 с.

*Овсянникова Анастасия Сергеевна, студент
Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры музыковедения
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА

PIANO CREATIVITY OF NIKOLAI NIKOLAEVICH SIDELNIKOV

Аннотация: В данной статье рассматривается фортепианная музыка Николая Сидельникова в контексте его авторского стиля, определяется роль фортепианных произведений в процессе эволюции творчества композитора, акцентируется продолжение в них традиций русской культуры.

Ключевые слова: Николай Сидельников, фортепианное творчество, стиль, жанр, русские традиции.

Abstract: This article examines the piano music of Nikolai Sidelnikov in the context of his author's style, determines the role of piano works in the evolution of the composer's work, and emphasizes the continuation of the traditions of Russian culture in them.

Keywords: Nikolay Sidelnikov, piano creativity, style, genre, russian traditions.

Роль Николая Николаевича Сидельникова в русской музыкальной культуре второй половины XX века нельзя переоценить. Личность и творчество композитора не укладывались в рамки стандартных норм, что делает его фигурой, которая бросается в глаза в ряду знаковых композиторов того времени. Как отмечает одна из учениц композитора, Ираида Юсупова, Сидельников был преждевременной фигурой в музыкальном искусстве. Его творчество и его личность были ориентированы на будущее. К сожалению, его музыка в наше время редко звучит, что можно связать с особенной чертой его характера – он никогда не шёл на компромиссы, ни в жизни, ни в творчестве.

Следует отметить, что творчество Сидельникова является ярким примером самобытности. На пути становления и развития своего стиля композитор отразил все вехи музыкальной культуры второй половины XX века, он осваивал и применял все авангардные техники композиции, но исконно присущим его натуре свойством стала опора на русские

национальные традиции. Именно они определили центральную линию, по которой пролегла эволюция творчества Сидельникова во всех жанрах, в которых он работал. Среди них произведения для музыкального театра (оперная диалогия «Чертогон», оперы «Бег», «Аленький цветочек», балет «Степан Разин»), симфонические, ораториальные, хоровые, концертные, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, киномузыка (его фильмография включает 35 картин), музыка к спектаклям и радиопостановкам и, конечно, фортепианные опусы.

Музыка Сидельникова обращена к истинной духовности, что неразрывно с русскими национальными традициями. Это проявляется в сюжетах и текстах его вокально-хоровых и оперных произведений, в программных названиях инструментальных сочинений («Русские сказки», «Славянский триптих», «Симфония о гибели Земли Русской»), в музыкальном языке композитора. В основе его сочинений – шедевры русской литературы, произведения Лермонтова, Лескова, Булгакова, Аксакова, Хлебникова, Блока, мотивы древних русских летописей и тексты русских народных песен и Священного Писания.

К фортепианной музыке композитор обращался не очень часто, однако фортепианное творчество играет для него большую роль: с него начинается творческий путь композитора, им он заканчивается. В письмах Григорию Хаймовскому Сидельников называет фортепиано любимым инструментом [5]. Самые ранние его фортепианные сочинения относятся к консерваторскому периоду – времени, когда композитор был близок с семьёй Г. Г. Нейгауза. Сидельников с симпатией отзывался о своих первых опусах, полагая, что в накоплении зрелых черт стиля «всё засчитывается», ничто не пропадает даром, даже если этим произведениям и не хватает ещё мастерства, а молодому автору – той глубины, которая обретается с годами.

Среди фортепианных произведений Сидельникова Соната Ми мажор, Соната-фантазия «Памяти великого артиста», две фуги си минор и Соль мажор, фортепианные циклы для детей «Саввушкина флейта» и «О чем пел зяблик», а также поздние произведения – цикл этюдов «Америка – любовь моя» и роман-симфония для фортепиано «Лабиринты».

Первым произведением, которое позволило Николаю Николаевичу окунуться в безграничный мир творчества, стала Соната для фортепиано E-dur, написанная в консерваторские годы. В ней очевидно влияние фортепианного стиля Прокофьева. Соната трехчастна, имеет типичный контраст частей: *Allegro*, *Adagio sostenuto*, *Allegro scherzando*. Яркий мажор-

ный колорит, упругость ритма, отчётливость контуров формы уже в столь раннем произведении композитора обнаруживают хорошее владение композиторской техникой, навыками академической школы.

Черты Прокофьева проникают в сонату несколькими путями – в сфере побочной партии они прослушиваются в далёких тональных сдвигах построений, в тонких аккордовых параллелизмах. Во второй части ощущается неторопливость, размеренность движения парящей темы на фоне оstinатного сопровождения – такие медленные части типичны для фортепианных сонат Прокофьева. Изысканность ритмики, изящество мелодического рисунка в единовременном контрасте со строгим оstinато басов создают утончённый лирический образ. Ассоциации со стилистикой Прокофьева имеются и в Финале: токкатная напористость движения, полифоническая фактура темы. Соната для фортепиано отражает умение композитора работать с формой, интересно и оригинально развивать тематический материал, создавать динамичные и цельные музыкальные композиции. Интонационный аспект еще не приобрёл оригинальных характеристик «сидельниковского» стиля, что можно заметить на примере этой Сонаты. В ней отсутствует естественная и ненавязчивая фольклорная интонация, характерная для зрелого стиля композитора [3, с. 44].

В консерваторские годы появились все ранние фортепианные сочинения Сидельникова. Одними из них стали две фуги для фортепиано, написанные в 1954 году одновременно с сочинением сонаты. В этих произведениях уже заметны начальные элементы того интонационного стиля, который станет характерным для творчества композитора. Здесь прослеживается классический контур императивной полифонической темы, соединённый с мотивами лирической протяжной песни. В то же время фуги отличаются живой и свежей интонационностью, пропитаны ритмической энергией, ощущением движения, особенно это проявляется в скерцозной и игривой второй фуге. Композитор уже достаточно уверенно владеет техникой полифонического развития тематизма и ярко воплощает его жанровость рельефным образным музыкальным языком.

Через 10 лет после своего предыдущего произведения, в 1964 году, Николай Сидельников написал Сонату-фантазию «Памяти великого артиста», которая посвящена Петру Ильичу Чайковскому и создана специально к Четвёртому Международному конкурсу имени композитора. Это произведение было задумано как эпитафия великому художнику XIX века, и в нем автор передал музыкальный дух романтической эпохи через свой собственный язык.

Соната-фантазия состоит из одной части, её композиция свободна и построена на чередовании контрастных разделов. В общей патетической атмосфере произведения темы имеют различный характер, жанровые истоки и фактуру. Только в коде выявляется адресат посвящения Сидельникова – она построена на теме танца феи Драже из «Щелкунчика» Чайковского, которая звучит загадочно и инфернально на фоне хроматических пассажей. Музыка Сонаты-фантазии не вписывалась в магистральную линию искания композитора – это произведение скорее является данью его исполнительского увлечения пианизмом, ведь Сидельников прошел первую стадию музыкального образования как пианист. Эта ранняя работа композитора продолжает жить и до сих пор вызывает интерес среди исполнителей.

Несколько произведений для фортепиано отличаются от остальных творческих работ композитора Сидельникова. Он написал два цикла по 25 пьес для детей под названиями «Саввушкина флейта» в 1970 году и «О чем пел зяблик» в 1974 году. Оба цикла посвящены детям композитора, первый был написан для его сына Саввы, который только начал интересоваться музыкой, а второй имеет поэтическое название.

«Саввушкина флейта» выделяется яркой образностью и программностью, которые помогают знакомить детей с разнообразием ритма, фактуры и звучания фортепиано. Главным отличием является «русская» интонация, ярко прослеживающаяся в жанровой природе пьес, тематическом материале, гармонии и ладовой окраске. Каждая пьеса – это яркая, красочная миниатюрная зарисовка. При небольших масштабах пьес фортепиано трактуется оркестрально, воспроизводит флейту, трубные фанфары, наигрыши гармошки. Авторский стиль Сидельникова выражен в методе работы с попевкой в технике метроритмического варьирования, который, как пишет Г. Григорьева, близок И. Стравинскому: «Такие специфические качества, как едва заметный джазовый налёт, особое ощущение внутренних, глубинных связей русского фольклора и современной ритмоинтонации, отныне станут стилевыми константами музыки Сидельникова» [2, с. 133].

Пьесы из цикла «О чем пел зяблик» являются более сложными по образным и техническим задачам, но стилистически они продолжают находки первого цикла для детей. Во втором цикле более явно ощущается направленность на развитие пианистических навыков. Пьесы здесь технически виртуозны и содержат неожиданные фактурные смены. Достаточно

много миниатюр инструктивного характера: № 1, 2, 6, 19 имеют жанровое уточнение «этюд» с его стереотипами в области фактурных фортепианных моделей. Примечательной особенностью этого цикла являются признаки современной гармонии и использование техник композиции XX века – элементы политональности и атональности, кластерная техника и даже приметы алеаторики. Так, пьеса № 22 «Ночные шорохи леса (ноктюрн-интермеццо)» сопровождается авторской сноской: «Оттенки этой пьесы ученик должен расставить сам», а в этюде «Галчонок учится летать» предполагается прогрессирующее ускорение темпа от умеренного до очень быстрого (конкретно темпы не обозначаются). Все это работает на более эффектное раскрытие образов.

Музыкальное содержание пьес цикла «О чем пел зяблик» объединяет мир природы и птиц, причём драматургия чередования миниатюр воспроизводит смену времён года. Почти у каждой пьесы имеется двойной заголовок, где композитор обозначает жанр миниатюры, что само по себе уже содержит познавательную, обучающую задачу, ведь музыкальные жанры предполагают свои характерные правила и приёмы в их исполнении. А жанров здесь огромное разнообразие: «Воробей и лужа (Этюд)», «Осеннее настроение (Пьеса)», «Облака плывут на запад (Прелюд)», «В полях ветерок (Сонатина-этюд)», «Слышу песню на родимой стороне (Пассакалия)», «Весенняя песнь (Этюд-токатта)», «Утонул в лесу закат (Интермеццо)», «Заморская птица (Танец)», «Осенний ветер (одночастная сонатина-каприччио)», «Лихой наездник (Тарантелла)», «Тихий вечер (Романс)» и т. д. Таким образом, смысл и образ музыки становятся учащимся более понятны. Программность для композитора была крайне важна – он вообще считал, что не существует непрограммной музыки.

Стоит согласиться с Г. В. Григорьевой, что «“детская тема”, на русской почве которой вырос совершенно особый образный мир, дала интересные художественные результаты в дальнейшем творчестве Сидельникова» [2, с. 134]. В этот же период появляется такое национально окрашенное произведение, как Концерт для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки» (1968), а позже Соната для скрипки и фортепиано «Славянский триптих» (1974), кантата «Сокровенные разговоры» (1975), балет «Степан Разин» (1977), «Симфония о гибели Земли Русской» (1989), где русская тема проявляется со всей очевидностью. К сожалению, ноты фортепианных циклов Сидельникова для детей издавались очень мало. При жизни композитора, в 1974 году, позже в 2018 году, специаль-

но для областного конкурса имени Н. Н. Сидельникова издательство «ГИД» опубликовало сборник «О чем пел зяблик», в 2015 году состоялась публикация сборника «Саввушкина флейта», приуроченная к этому же событию. Подобная частота издания произведений композитора стала причиной, по которой многие пьесы из сборника остались неслышанными и несыгранными начинающими музыкантами.

Фортепианный цикл этюдов «Америка – любовь моя» был создан в 1990 году после посещения Сидельниковым США, где его музыка имела огромный успех. Композиция была написана для Григория Хаймовского – друга Николая Сидельникова, но из-за травмы руки пианист не смог выступить публично. Первое исполнение цикла было доверено его ученице, Мао-Шу Лиен. Композитор называет этот цикл «путевыми заметками» и «интимным дневником впечатлений». В них отражены образно-смысловое содержание и эмоциональная экспрессия, подобно прелюдиям Дебюсси. Образный мир цикла этюдов реализуется типичными знаками американской музыкальной культуры – джазовые синкопированные ритмы, блюзовые интонации, полистилистика, атональность, элементы репетитивной техники. В то же время в этюдах слышны отголоски разных национальных стилевых традиций фортепианного искусства: французской – К. Дебюсси, М. Равель, русской – С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев.

Концепция «Американских этюдов» весьма оригинальна. Её индивидуальность в мобильности. Сидельников предлагает исполнить 12 этюдов, вместо 13, как было предложено изначально. Двенадцатый этюд повторяет первый, но в ином эмоционально-смысловом ключе. Он должен играть с учётом всех тех музыкальных событий, которые произошли между ним и первым этюдом. Первый этюд медленный, имеет вступительную функцию и напоминает пейзаж – фон, на котором разворачивается целая «история путешественника»; последний – становится выводом, резюмирующим впечатления, и кодой, завершающей цикл.

В одном из писем Сидельников обращает внимание на важный для этой композиции содержательно-смысловой аспект: «Уникальность этой формы ещё в том, – пишет композитор, – что я не знаю в мировой музыкальной литературе прецедента как бы “путевых заметок”... Это живая жизнь, окрашенная, с одной стороны, новизной восприятия нового, необычного мира, а с другой – взрыв ностальгических чувств при встрече с тобою, воскресившим пережитое и вселившим надежду на новые и

лучшие жизненные перспективы. ...Поэтому повторение первого этюда в ином ключе в конце цикла – это не точка, а многоточие...» [1, с. 93]. Композитор считает, что когда пианист проигрывает в эту музыку, то должен почувствовать интуитивно, что к концу цикла она меняется в плане духовного содержания. Пианист должен создать интерпретационное решение последней части цикла, добавляя новые нюансы в прочтение заключительного этюда, несмотря на кажущуюся «статичность» замысла композитора.

«Лабиринты» Н. Сидельникова – это уникальное произведение в фортепианной литературе и современной отечественной музыке, и в первую очередь его жанр, синтезирующий литературные и музыкальные ассоциации. Роман-симфония вмещает в себя вечные философские категории добра и зла, жизни и смерти, силы любви и неотвратимости судьбы – всего того, что обычно присутствует в этих крупных литературном и музыкальном жанрах, слитых здесь в единую концепцию. Он состоит из пяти фресок, основанных на древнегреческих мифах о Тесее: 1) «Юность героя»; 2) «Танец Ариадны»; 3) «Лабиринты». Тема с вариациями; 4) «Нить Ариадны ведет в неизбежность»; 5) «Последний путь в царство теней». Кроме того, название «Лабиринты» само по себе и масштабы композиции отражают жанровую основу произведения – это роман-симфония для фортепиано, продолжительность которого составляет около восьмидесяти минут. «Лабиринты» – последнее сочинение Сидельникова, и оно стало, по сути, итогом всей его творческой жизни. В произведении автор подводит черту и будто бы «пишет автопортрет», демонстрируя свой творческий метод, авторский стиль и все достижения в этой области. Создание этого грандиозного произведения началось в 1991 году и было завершено всего за три недели до трагической смерти композитора в 1992 году.

Форма произведения – концентрическая со встроенной посередине масштабной вариацией. Чётные части развивают «сюжет» о путешествии героя, связаны с образом Ариадны и искушением, где застаивается созерцательное состояние. Тематизм будто стекает из вершины-источника, а это противопоставление уравнивает финальная, пятая часть. Одна из главных тем финала – траурный марш – является аллюзией на Похоронный марш Шопена, а другая тема – молитва – отсылает к церковному жанру. Основной лейтмотив произведения – монограмма из трех нот HDE, близкая по звучанию славянским фольклорным образцам с трихоровыми попевками. В момент кульминации – решающей схватки Тесея

с Минотавром – лейтмотив персонифицируется в образе Минотавра и присваивается ему. Композитор на пороге смерти выразил в этом произведении самые тяжкие переживания.

Таким образом, фортепианное творчество Сидельникова прошло эволюцию от ранних консерваторских, не совсем самостоятельных по стилю опусов 50-х годов (Соната Ми мажор и 2 фуги) к значительным по масштабам и оригинальным по авторским идеям сочинениям 90-х («Американские этюды» и «Лабиринты»). В итоге крупные сочинения позднего периода творчества стали знаковыми произведениями в его композиторском пути. В ходе этой эволюции были и опыты с современными техниками музыкального языка (политональность, атональность, сонорика, полистилистика), и жанровые эксперименты (роман-симфония), и инструктивно-педагогические задачи (циклы для детей). При этом стиль его музыки остаётся всегда узнаваемым, ярким и подчёркнуто русским. Как резюмируют исследователи творчества композитора: «Сидельников был страдальцем... большинство его финалов в его камерно-инструментальных сочинениях, да и в последнем фортепианном опусе, открыто или замаскированно раскрывают личную трагедию их автора, так и не вписавшегося в эпоху, в которой пролегла его жизнь» [4, с. 117].

Список литературы

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – М.: Союз композиторов России. – 2010. – № 1. – С. 91–100. – URL: <http://www.musicacademy.ru/issue-1-10/id=450> (дата обращения: 24.05.2023).
2. Григорьева Г. В. Николай Сидельников: монография. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2014. – 176 с.
3. Григорьева Г. В. О музыке Николая Сидельникова [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – М.: Союз композиторов России, 2010. – № 4. – С. 44–48. – URL: <http://www.musicacademy.ru/new/article/id=2375> (дата обращения: 24.05.2023).
4. Николаев В., Мартынов А. Венок Н. Н. Сидельникову // Музыкальная академия. – М.: Союз композиторов России. – 2001. – № 1. – С. 106–119.
5. Николай Сидельников: письма [Электронный ресурс] // Григорий Хаймовский: пианист и писатель. – URL: http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1248 (дата обращения: 24.05.2023).

*Брилевская Олеся Евгеньевна, студент
Соснова Наталья Григорьевна,
кандидат искусствоведения, преподаватель
Проконьевский колледж искусств имени Д. А. Хворостовского*

**С. В. РАХМАНИНОВ. ПОЭТИКА РОМАНСА «СОН» ОР. 8 № 5
НА СТИХИ А. Н. ПЛЕЩЕЕВА (ИЗ ГЕЙНЕ)**

**S. V. RACHMANINOV. POETICS OF ROMANCE «DREAM» OP. 8 № 5
POEMS BY A. N. PLESCHEEV (FROM HEINE)**

Аннотация: Фонизм гармонии – активное формообразующее средство. Технология анализа способом числового градуирования интервалов, применяемая в настоящей работе, позволяет с достаточной долей достоверности приблизиться к постижению эстетической стороны звучания отдельных созвучий, развёрнутых музыкальных фрагментов и целостного произведения.

Ключевые слова: фонизм, интервальная плотность, ритмическая напряжённость.

Abstract: Phonism of harmony is the active formation means. In the real work the technology of analysis of intervals by way of numerical graduation is applied. It is allows coming to comprehension of sounding of the separate accords, the developed musical fragments and a complete work from the aesthetic aspect.

Keywords: phonism, interval density, rhythmical intensity.

Романс «Сон» Сергей Васильевич Рахманинов создал в октябре 1893 года и посвятил его Наталье Дмитриевне Скалон, к которой он испытывал нежные чувства. В юности Сергей Васильевич любил проводить лето в имении Сатиных – в Ивановке Тамбовской губернии. Это имение принадлежало Варваре Аркадьевне Сатиной, родной сестре отца Рахманинова. Семья Сатиных приютила шестнадцатилетнего юношу после его исключения из московского пансиона Сергея Зверева, педагога по фортепиано.

У Сатиных молодой композитор нашёл понимание, обрёл друзей на всю жизнь. В этой семье все учились музыке и очень ценили талант Сергея Васильевича. Как вспоминает родственница Рахманинова Людмила Ростовцева, «окруженный заботой и лаской всех близких, Сережа от-

дышал душой и телом. Он как-то веселел и любил шутки, игры и проказы» [1, с. 258]. В большом доме Сатиных Сергей Васильевич занимал комнату на втором этаже, где стояло пианино и где он мог заниматься игрой на фортепиано и композицией. В это время появились романсы «Я жду тебя», «В молчанье ночи тайной», «Не пой, красавица, при мне», которые он посвящал членам семьи Сатиных.

В этот ранний период творчества Сергей Васильевич, увлекаясь музыкой Чайковского, писал романсы, близкие по романтической возвышенности, эмоциональной одухотворенности вокальной музыке Чайковского. Особенно удачным сам композитор считал романс «Сон», который вошёл в цикл романсов ор. 8 под № 5. Стоит заметить, что несколько лет спустя, незадолго до отъезда из России в 1916 году, Рахманинов написал ещё один романс с таким же названием, но уже на стихи Федора Сологуба.

Стало случайным совпадением, что над циклом романсов ор. 8 Рахманинов работал осенью 1893 года, сразу после смерти Алексея Николаевича Плещеева, который умер 8 октября того же года в Париже, хотя само стихотворение Гейне «И у меня был край родной» («Ich hatte einst ein schönes Vaterland...») было переведено им на русский язык более чем за 30 лет до этого.

Ранний романс «Сон» был написан в период пребывания композитора в Ивановке, где можно было отдыхать душой и с удовольствием работать, бродить по окрестностям, любоваться красотами родной природы. Среди стихов Плещеева Рахманинову особенно понравилось одно, созвучное его лирическому настроению. По воспоминаниям Л. Ростовцевой, Сергей Васильевич говорил: «Не часто наталкиваешься на строки другого автора, столь полно соответствующие твоему собственному состоянию» [1, с. 235]. Вот эти строки:

*И у меня был край родной,
Прекрасен он!
Там ель качалась надо мной...
Но то был сон!*

*Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова...
Но то был сон!*

Это необычайно поэтичное по выражению и драматичное по настроению стихотворение Генриха Гейне привлекало внимание многих отечественных поэтов: М. Михайлова, А. Кочеткова, М. Лозинского, М. Разумовского. Вот, например, перевод М. Михайлова [2]:

*И я когда-то знал край родимый...
Как светел он!
Там рожи шумны, фиалки сини...
То был лишь сон!*

*Я слышал звуки родного слова
Со всех сторон...
Уста родные «люблю» шептали...
То был лишь сон!*

Дословный подстрочный перевод стихотворения звучит также поэтично. Даже при отсутствии рифмы текст передаёт состояние жгучего разлада, несовпадения между мечтой, сном и реальностью. Приводим перевод, выполненный Галиной Бройер [4]:

*Когда-то у меня было прекрасное Отечество.
Дубовое дерево росло там так высоко,
Фиалки кивали мне кротко.
Это была мечта (или: это был сон).*

*Ну, а когда я однажды попал в дальнюю за границу,
Там была дёвица, волшебна-красивая и с белокурыми волосами.
Это была мечта.*

*Она целовала меня по-немецки и говорила на немецком
(едва ли поверишь, как это хорошо звучало):
«Я тебя люблю».
Это была мечта (сон).*

Поэт, отвергнутый в своей стране и поневоле оказавшийся в ссылке, передаёт свою тоску о Родине, о людях, которые говорят о любви на родном языке. Щемящую интонацию этого поэтического творения всем сердцем воспринял Алексей Николаевич Плещеев, на десять лет разлучённый с Россией.

Музыкальная организация романса соответствует строению стихотворения: два его четверостишия составляют куплетно-вариационную форму из двух куплетов. Каждый из них, начинаясь с однотокового инструментального вступления, приводит к кульминации на словах «Но то был сон!». Эта фраза, повторенная дважды, становится рефреном и смысловым фоном стихотворения, наполненного ностальгической тоской.

Кульминация в каждом куплете рождается постепенно. От фразы к фразе ритм аккомпанемента активизируется привлечением всё более мелких длительностей – шестнадцатых, триолей восьмых, а затем полиритмическим сочетанием триолей и ровных восьмых. Одновременно с ритмом меняется фактура аккомпанемента: сначала звучат короткие арпеджио, их сменяют тремолирующие фигуры, а затем, на самом высоком и выдержанном звуке солиста, появляется красивый мелодический ход уже в инструментальной партии, который приводит к кульминации.

Кульминационные вершины вокальной партии и аккомпанемента не совпадают по времени. Они и оформляются разными средствами: если у солиста после спокойной, ритмически ровной, волнообразной мелодии, напоминающей речитатив, верхний звук достигается восходящим скачком (в первом куплете это ми-бемоль второй октавы, во втором куплете – соль второй октавы), то в аккомпанементе частая смена ритмических фигур и фактурного рисунка привносит в музыку заметное беспокойство. В восприятии слушателя создаётся впечатление, что каждая из партий – вокальная и инструментальная – развиваются по своему смысловому плану. Слова текста передают непосредственно сюжет стихотворения, а инструментальное сопровождение отображает чувственно-психологическую, эмоциональную сторону содержания.

Обе громкие кульминации, которые звучат на крещендо, форте и сфорцандо, противопоставлены тихой кульминации на словах «Но то был сон!» (см. Пример 1). И у солиста, и в партии фортепиано звучит один и тот же мотив. Он объединяет предшествующий контраст вокальной и инструментальной партий. Эта тихая кульминация отделяется от громкой длительной паузой на фермате, включением медленного темпа и ритмической фигурой пунктира. Это единственное место в романсе (в обоих куплетах), где в мелодиях солиста и фортепиано ритм совпадает. Глубинный смысл внезапной длительной паузы перед словами «Но то был сон» вызывает невольную ассоциацию с одной из риторических фигур эпохи барокко *aprosiopesis* – фигурой умолчания, символизирующей остановку мысли, её незаконченность. В романсе «Сон» долгая и напряжённая пауза отделяет реальность от мечты, от грёзы.

The image displays a musical score for a song, divided into two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "кра - сен он! Там ель ка - ча - лась на - до мной..." and is marked with "accel." (accelerando). The piano accompaniment includes triplets and is marked with "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The second system also features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Но то был сон!" and is marked with "Lento", "a tempo", and "colla parte". The piano accompaniment includes triplets and is marked with "mf espressivo" (mezzo-forte, espressivo).

Огромную роль в создании двух планов содержания – сюжета и его эмоционального переживания – играет гармония. Тональный план охватывает тональности субдоминантовой и медиантовой сфер, чрезвычайно характерных для русской романтической традиции: отклонения из главной тональности Ми-бемоль мажор в тональности второй и шестой ступеней – фа минор и до минор, модуляция в тональность низкой медианты – Соль-бемоль мажор – в конце первого куплета (см. Пример 1). Сильный драматизирующий эффект придаёт сопоставление одноимённых ми-бемоль минора и Ми-бемоль мажора при переходе к началу второго куплета.

Изменения в интервалике мелодии второго куплета усиливают кульминационные звуки в каждой фразе, так как они звучат выше (см. Пример 2). Особенно ярко и возвышенно звучит мелодия в генеральной кульминации, на которую приходится самый высокий звук романса – соль второй октавы на словах «...любви слова...». Начиная со слов «Со всех сторон звучали мне любви слова...» мелодия на протяжении четырёх четвертей проходит путь в большую нону.

ва была. Со всех сторон звука ли мне любви сло.

ва... Но то был сон! а tempo

Особенностью мелодико-гармонического строения обоих куплетов является перегармонизация заключительного звука b : для тонического трезвучия Соль бемоль мажора это терция (конец первого куплета), а для Ми-бемоль мажора – квинта (конец второго куплета). Необычно, что на протяжении всего романса ни разу не звучит совершенная тоника. Даже в конце тоника вводится на вторую долю в размере три четверти. Красочность гармонии во многом связана со звучанием рахманиновского аккорда – уменьшенного вводного септаккорда с квартой.

Стоит отметить, что оба куплета заканчиваются гармонически разомкнутыми кадансами. В конце первого куплета, после отклонения в Соль-бемоль мажор и его сопоставления с соль-бемоль минором, звучит доминанта к ми-бемоль минору, что образует ещё и ладотональное размыкание, а в конце романса тоника Ми-бемоль мажора дана в мелодическом положении квинты. Гармоническое размыкание, игра мажорно-минорными красками создают острое ощущение внутреннего душевного разлада, недостижимости мечты, призрачной надежды на её осуществление в далёкой перспективе.

Велика роль фонической стороны гармонии романса. Фонизм (от греч. *phone* – звук), согласно определению Ю. Н. Тюлина, ассоциируется с «индивидуальным характером, окраской звучания, звуковой кра-

сочностью» [6, с. 137]. Проявляясь в звуках как явление физическое, фони́зм гармонии обладает свойством акустико-психологического воздействия. По определению Е. В. Назайкинского, созвучие – это «то, что мы слышим», фони́зм – «*каким* мы его воспринимаем» [5, с. 28]. Поэтому при оценке фони́зма важно учитывать и его физико-акустическую сторону, и производимый им психологический эффект.

Критерием различий звуковых эффектов является степень фонической интенсивности, которая связана с интерваликой созвучий. Поскольку созвучия – это сложные акустические взаимодействия звуков, обертонов, комбинационных тонов, то для оценки фони́зма важно не только то, какие интервалы входят в вертикаль, но и как они расположены. От этого и зависит фонический эффект.

В качестве меры колористических градаций Ю. Г. Кон выдвинул фактор плотности вертикали и предложил метод её определения [3]. Чтобы определить плотность вертикали, следует учитывать *интервалы, расположение и регистр*. Интервалы ранжируются по степени усиления диссонантности от унисона до тритона и обозначаются числами от 0 до 13. Индекс интервала или комплекса интервалов вертикали делится на показатель октавы нижнего тона. При этом, чем ниже бас, тем выше плотность созвучия, так как у низких звуков обертоны слышны лучше, чем у высоких, поскольку они расположены в среднем регистре.

В романсе «Сон» в двадцати двух тактах содержится 158 созвучий. Для того чтобы вычертить фонический рельеф произведения – линию изменения фонического напряжения и спада, был произведён расчёт по методу Кона: сначала каждого созвучия в отдельности, а затем в среднем по такту. Полученные числовые данные отражены на графике ниже (см. рис.).

Вверху графика отмечены такты (с 1-го по 22-й); в столбике слева даётся числовая шкала показателей плотности. Точки, которые указывают на средний по такту индекс фонической интенсивности, соединяются линиями. Если зрительно совместить два узора возрастания и спада (по количеству частей формы), то хорошо видно, что общий рисунок фонического рельефа обоих куплетов романса совпадает почти полностью.

Отметим ещё резкий скачок фонической интенсивности в кульминациях (эти точки помечены звёздочками): в первом куплете этот показатель составил 4,74 (7 такт), а во втором – 5,38 (18 такт). Усиление фонического напряжения в этих моментах совпадает с неустойчивой гармонией доминантового нонаккорда и расположением кульминаций в точке золотого сечения.

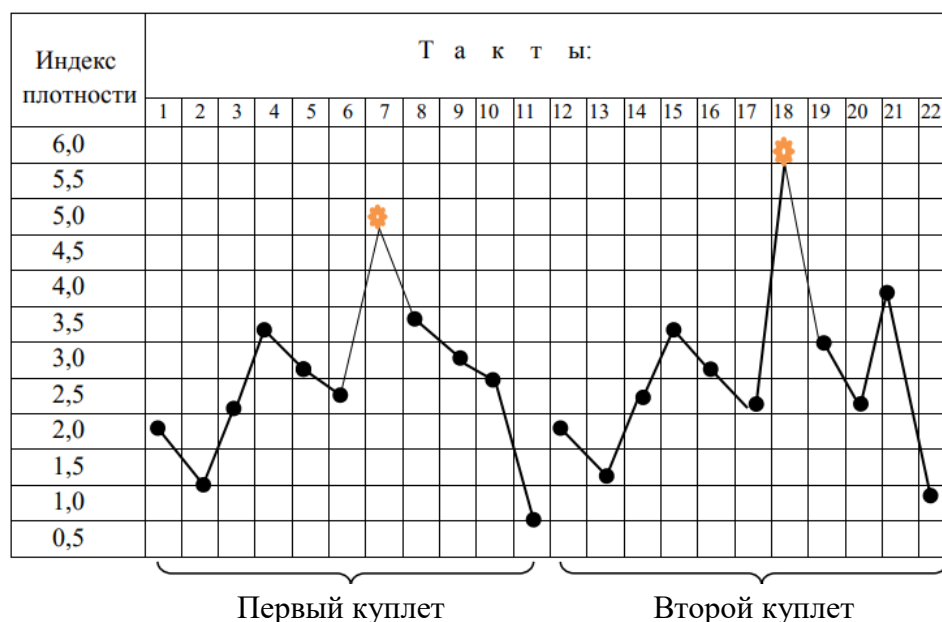


*Рисунок. График средней потактовой интервальной плотности
в романсе «Сон»*

Итак, в раннем романсе «Сон» Рахманинов всеми средствами романтического музыкального искусства достиг необычайно тонкого проникновения в глубинную суть стихотворения Гейне в переводе Плещеева и отобразил его смысловую многослойность. Из русских композиторов к поэзии Гейне обращался не только С. В. Рахманинов, но и П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и Н. К. Метнер, П. П. Булахов и А. Т. Гречанинов.

У Генриха Гейне названием стихотворения стала первая строчка: «И у меня был край родной...». Так называли его и другие переводчики, в том числе и Алексей Николаевич Плещеев. Вместе с тем во всех переводах упоминается слово «сон», и, возможно, поэтому Сергей Васильевич Рахманинов так и назвал свой романс.

Список литературы

1. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост. Апетян З. — М.: Музгиз, 1974. — Т. 1. — 480 с.
2. Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. — М.: Государств. изд-во худож. литературы, 1957. — Т. 2. — С. 71.
3. Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. — М.: Музыка, 1971. — Вып. 7. — С. 294–317.

4. Краткий анализ и перевод стихотворения Г. Гейне [Электронный ресурс] / Галина Бройер // Стихи.ру. – URL: <https://stihi.ru/2009/10/30/462> (дата обращения: 14.06.2023).
5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – Л.: Музгиз, 1937. – 226 с.

*Сотникова Елена Александровна, студент
Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры музыковедения
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровский государственный институт культуры*

НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ ГАРМОНИИ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ

INNOVATIVE PRINCIPLES OF HARMONY IN DOMENICO SCARLATTI'S KEYBOARD SONATAS

Аннотация: В статье рассматриваются истоки и принципы новаторства Д. Скарлатти в области гармонии на примере его клавирных сонат: акцентируются необычные свойства аккордики, нетипичные тональные планы и модуляционные переходы, специфические качества фактуры.

Ключевые слова: Доменико Скарлатти, клавирные сонаты, музыкальный язык, гармония, фактура.

Abstract: The article examines the origins and principles of D. Scarlatti's innovation in the field of harmony on the example of his keyboard sonatas: unusual properties of chords, atypical tonal plans and modulation transitions, specific qualities of texture are emphasized.

Keywords: Domenico Scarlatti, keyboard sonatas, musical language, harmony, texture.

Доменико Скарлатти – одна из самых ярких и характерных фигур в музыке первой половины XVIII века. Он, как известно, родился в один год с И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем, а его творчество стало кульминацией

итальянского барокко. Д. Скарлатти сочинял музыку во всех жанрах того времени – оперы, кантаты, оратории, мессы, мотеты, *Stabat Mater*. Однако на первом плане в его творческом наследии оказались его клавирные сонаты, которые были высоко оценены всеми последующими поколениями музыкантов. Написав свои 555 сонат, Д. Скарлатти сыграл огромную роль в истории клавирного искусства, в становлении этого жанра, в развитии и усовершенствовании сонатной формы, в разработке различных типов клавирной фактуры.

Доменико Скарлатти был одним из представителей семейных композиторских музыкальных династий, которых было немало в то время. Его отец, Алессандро Скарлатти, считается основателем неаполитанской оперной школы. Он и был первым учителем своего сына. Существенную роль в становлении композиторского и исполнительского таланта Скарлатти сыграло несколько факторов, среди которых обучение в Венеции у Ф. Гаспарине, дружба с Генделем, общение с прославленным Б. Марчелло. Скарлатти заимствовал у своих учителей отдельные элементы стиля и клавишной техники. В своём мышлении молодой композитор воспринял и своеобразие итальянского музыкального быта, народного музицирования. Однако музыкальные традиции его родины плотно сплелись с воздействием культуры Испании, в которой Скарлатти прожил всю вторую половину жизни с 1729 года, служа при дворе королевы Марии Магдалины Барбары Португальской и обучая её игре на клавесине.

Немалое значение для его стиля имело виртуозное владение клавесином: он прославился своей игрой, выступая в различных городах Европы и ошеломляя публику своей потрясающей техникой. Интересно, что Скарлатти даже коллекционировал клавесины, привозя их из разных стран и называя их именами известных художников, что свидетельствует о большой любви композитора к этому инструменту.

В сонатах Скарлатти не ощущается философской глубины – в этой музыке он не претендует на решение вечных вопросов бытия, называя их всего лишь «*Essercizi*» («Упражнения»). «Сонаты Скарлатти, как отмечают исследователи, – микрокосмос, в котором отражена логика большого исторического процесса. Они исключительно многообразны по стилю, фактуре, системе образов, тематизму и настроению. Они выделяются богатством звуковых миров, образных сфер, жанровых типов...» [5, с. 168]. В сонатах Скарлатти используется два типа старосонатной формы – двух-

частная и трехчастная, – но первая ощутимо преобладает. Однако у Скарлатти нет похожих сонат – необыкновенную и бесконечную фантазию отмечают все исследователи его клавирного творчества [1; 3; 4; 5]: в множестве своих произведений он не повторялся, не вырабатывал стандартных схем и всегда решал новые индивидуально-творческие задачи, стремясь к поиску новой образности. Благодаря этой изменчивости отечественный музыковед И. А. Окраинец, рассматривая сонаты Скарлатти с точки зрения авторской стиливой уникальности, писала о «капризах» и «случайности» как о базе стилистической системы композитора [3; 4].

Одна из характерных черт стиля Д. Скарлатти, которая проявляется во всех его произведениях, это экономия средств музыкального языка, что проявляется, прежде всего, в фактуре. Невесомость, прозрачность фактуры присутствует как в жизнерадостном моторном музыкальном материале, так и в элегическом меланхоличном тематизме. Фактура клавирных сонат Скарлатти отличается от сложной полифонической вязи многих его современников – композиторов высокого барокко. Однако, несмотря на отсутствие весомости и тяжеловесности, произведения Скарлатти обладают высокой художественной ценностью, достигнутой благодаря прекрасному владению техникой музыкального изложения. Его музыка, лёгкая и утончённая, позволяет слушателю наслаждаться красотой гармонии, не утомляя свой слух обилием орнаментики. Кроме того, Скарлатти использовал в своих произведениях широкий диапазон эмоциональных оттенков, что делает его музыку уникальной и неповторимой.

Для Скарлатти главное – достижение художественных задач, и для этого ему не нужны были громоздкие конструкции. Вместо этого, он предпочитал двухголосие, которое являлось его любимой формой изложения. Интересно, что композитор пришёл к скромному и рельефному двухголосию после того, как техника освоения многоголосия достигла у него весьма высокого уровня, как в клавирных произведениях, так и в церковной хоровой музыке. Намеренная непритязательность фактуры, казалось бы, не свойственная стилю барокко, компенсируется у Скарлатти многообразием жанровых истоков тематизма сонат, что, по-видимому, связано с впечатлениями от музыкального быта разных стран. В его сонатах слышна хота и форлана, бурлеска и жига, сальтарелла и канцона.

Композитор излагает свои мысли кратко, поэтому произведения всегда заканчиваются раньше, чем слушатель успевает подумать о завершении. Он также умерен в динамике. Благодаря ясности мысли и чётко-

сти мелодического рисунка Скарлатти достигает большой выразительности с помощью простых гармонических средств, хотя он не страдает от недостатка изобретательности в этом отношении. В гармоническом языке своих клавирных сонат Скарлатти заглядывает далеко в будущее. С одной стороны, в гармонии сонат ощущается ясная классическая функциональность, с другой – неожиданные модуляционные планы, которые будут встречаться только у романтиков, и даже вполне свободные от разрешений диссонансы, что уж вообще приближает экспериментальное мышление композитора к XX веку.

Исследователи сходятся во мнении, что прозрачная фактура сонат Скарлатти вовсе не является недостатком, а скорее достоинством и приметой оригинального авторского стиля композитора. Голоса фактуры его сонат почти самостоятельны по содержанию и постоянно взаимодействуют, образуя диалогическое единство. Достаточно редко нижний голос берет на себя функцию аккомпанирующего. Бас сохраняет свою подвижность и содержательность, порой конкурируя с верхним голосом – роль его у Скарлатти заключается не только в создании гармонической основы. Самостоятельность голосов влияет на интонационное содержание каждого голоса, на ясность ладово-функционального развития и на большую значимость метроритмического элемента в музыке Скарлатти.

Гармоническое развитие в узком понимании, с точки зрения использования гармонических ресурсов лада, у Скарлатти не имеет большого функционального разнообразия аккордики. В то время это соответствовало эстетическим нормам стиля барокко. Главные ступени аккордов играют ведущую роль, когда речь идёт о тонико-доминантных отношениях, а побочные гармонии почти не участвуют в изложении. Скарлатти не был новатором в этом отношении. Таким образом, возникает вопрос: почему музыка Скарлатти вызывает такие яркие впечатления, несмотря на функциональную ограниченность гармонии и скупость изложения, преимущественно двухголосного? Почему же гармония Скарлатти порой воспринимается весьма экзотично, особенно если вспомнить контекст эпохи, в которую он жил?

Богатство и причудливость мелодических линий, очевидно, являются причиной такого явления. Эти линии не застывшие и вялые, а, наоборот, упругие, сложные в интонационном отношении, ритмически чеканные и волевые. Они скрепляются быстрым темпом и содержат в себе бесконечное множество вариантов мелодических фигураций – здесь фантазия Скарлат-

ти не знает границ: скачки, гаммаобразные пассажи, арпеджио, трели, репетиции, ломаное и зигзагообразное движение, интервальное утолщение мелодии и др. Новаторство гармонического языка проявляется в тех случаях, когда полифоническое начало проникает в гомофонно-гармонический склад, образуя смешанную технику.

Нестандартность голосоведения, постоянная подвижность голосов фактуры, полифоническое понимание мелодических линий и их интервального соотношения способствуют образованию в музыкальной ткани сонат интересных вертикальных созвучий, состоящих из напластовывания секунд, кварт и септим. Необычные вертикали возникают от задержания одних голосов на фоне движения других. Активное ритмическое начало, острая акцентность в сочетании с гомофонно-гармоническим мышлением «выхватывают» эти аккорды из общего движения музыки. Некоторые из остродиссонирующих созвучий предваряют гармонические поиски композиторов XX века и близки к кластерам. Приведём в качестве примера Сонату ля минор К. 175, которая изобилует такого рода созвучиями, как в главной, так и в побочной партиях (см. Пример 1).

Пример 1



Примечательно отношение Скарлатти к выбору тональности, что было не совсем характерно для итальянских композиторов того времени. В отличие от Баха и французских клавесинистов, Корелли, Вивальди, Марчелло, Тартини не стремились к освоению тональностей с большим количеством знаков. Скарлатти, разумеется, использовал преимуществен-

но тональности до трех знаков. Однако среди его сонат встречаются и другие: имеются две сонаты в Fis-dur, несколько раз появляются тональности с четырьмя знаками – E-dur (одна из них – К. 380 «Шествие»), cis-moll (К. 247 «Задумчивая»), As-dur, f-moll, по два раза – H-dur и b-moll. Отсутствуют только тональности gis-moll, es-moll, Cis-dur, но внутри сонат в разработках они тоже встречаются. Используя широкий круг тональностей, Скарлатти приближается к Баху.

Какие же истоки тематизма сформировали столь причудливый гармонический язык Скарлатти? С этой стороны можно выявить многосторонние воздействия культурной среды первой половины XVIII века. «Ранние “итальянские” сонаты отражают разнообразный стилистический опыт, накопленный молодым Скарлатти: формирование контрапунктического мастерства (сонаты № 16 и № 21), влияние оперы-серия и итальянского интермеццо (№ 12), клавирной токкаты (№ 13), сонаты для скрипки соло и баса (№ 18 и № 19), а также концерто грассо А. Корелли (№ 20)» [2, с. 132]. В других сонатах исследователи обнаруживают явное влияние испанской народной музыки.

Испанская традиционная культура постепенно становится для Скарлатти одним из важных элементов стиля. На это указывают частое использование фригийского лада и вкрапление цитат народных мелодий более чем за полтора века до появления фольклоризма и неофольклоризма. Кроме того, многообразные фактурные приёмы игры на гитаре послужили примерами для обогащения музыкальной ткани его клавесинной музыки. Но краски испанской гитары повлияли у Скарлатти и на гармонию, которая эволюционировала в сторону повышения своих фонических свойств. Многие сонаты имитируют колористические эффекты гитары и её строй.

Резюмируя сказанное, перечислим и подтвердим примерами характерные качества гармонического языка Д. Скарлатти, которые характеризуют его как новатора своего времени.

1. Сонаты Скарлатти изобилуют необычайной смелостью модуляционных переходов, включая самые неожиданные энгармонические. Примечательно, что такие гармонические «сюрпризы» встречаются и в самом начале произведения, в зоне экспонирования тематизма. Так, главная партия Сонаты C-dur К. 513 удивляет своим замысловатым тональным планом: C-B-f-d-a-D. Причём такое интенсивное тональное раз-

витие происходит всего лишь на протяжении 12 тактов. Уже в 5-м такте каденция в B-dur, а далее внимание едва успевает фиксировать ряд проходящих тональностей и побочных доминант (тт. 6-8): мажоро-минорный переход из f-moll в a-moll решается быстро, благодаря мимолётному появлению минорного D₆ к доминанте фа минора и его приравниванию к субдоминанте ре минора, который тут же становится S_{5/3} к ля минору (см. Пример 2).

Пример 2

K. 513

Pastorale. Moderato

2. Характерными для Скарлатти становятся терцовые соотношения тональностей, которые впоследствии станут приметами романтической гармонии. Это также связано с традициями народной музыки, как итальянской, так и испанской, воспринятыми композитором.

3. Интересная специфика сонат Скарлатти, как подчёркивает Л. С. Дьячкова, заключается в непосредственном сочетании мелодико-гармонической статики с ярким развитием тонально-гармонической структуры [2, с. 136]. Такие гармонические контрасты можно наблюдать в той же Сонате К. 513. После интенсификации тонального развития в главной партии в связующей и побочной наступает какая-то «тупиковая» зона – оба раздела проходят на органном пункте и гармонически однообразны (см. Примеры 3, 4).

Пример 3



Пример 4



4. Распространены у Скарлатти сочетания терцовых аккордов, объединённых в оригинальные функциональные комбинации. В наиболее известной и репертуарной Сонате d-moll К. 1 можно услышать начало темы побочной партии, которое основывается на повторе оборота S_9-D_7 (см. Пример 5).

Пример 5



5. Скарлатти довольно часто применяет терцовые аккорды с внедрёнными побочными и заменными тонами, не входящими в структуру

данного созвучия. Данное явление будет характерно для эпохи романтизма. Трезвучный аккорд или его обращение могут появляться с добавленной секундой к одному из звуков аккорда. Совершенно необычный для эпохи барокко пример – Соната ля минор К. 175 (см. Пример 6). Она начинается с тонического трезвучия с квартой вместо терции, во 2-м такте появляется $T_{5/3}$ с секундой a-h-c-e, а следующий за ним доминантовый квинстекстаккорд с добавленным звуком тоники: gis-h- d-e-a.

Пример 6



6. В сонатах Скарлатти выявляется именной аккорд (см. Примеры 6, 7 (Соната C-dur K. 487)). Как известно именные гармонии также относятся к завоеваниям романтиков (Шуберт, Шопен, Чайковский, Рахманинов, Скрябин и др.), индивидуализировавших свою гармоническую ткань. «Скарлаттиевый аккорд» – это созвучие, которое состоит из двух кварт, сопряжённых большой секундой. Этот аккорд находится на равных правах с терцовым аккордом в музыке Скарлатти.

Пример 7



7. В своих творческих экспериментах композитор идёт далеко в будущее, в начало XX века, используя кластеры в своих произведениях (см. Пример 1). У Скарлатти встречаются аккорды из сплошных секунд, также применяемых в народной музыке: приём, когда гитарист играет на всех струнах одновременно (расcreado). Скарлатти часто использует соче-

тание звуков, соответствующих настройке испанской гитары (d-e-g-a-h), чтобы создать плотные сгустки аккордов, которые часто встречаются в сонатах [2, с. 134]. Музыка Скарлатти, как и гармония, таит в себе «ошеломляющую красочность звуковых пятен, которую можно сравнить лишь с интенсивностью цветовой палитры на живописных полотнах», — пишет Р. К. Ширинян [5].

8. Скарлатти, подобно композиторам XX столетия, неуклонно расширявшим границы тональности, использует диссонантную тонику, доминанту, субдоминанту. У Скарлатти кластерные созвучия и аккорды, содержащие добавленные секунды, не вызывают напряжения, наоборот, они придают дополнительную глубину звуку, поскольку представляют собой совокупность обертонов. Кроме того, они обладают функциональными особенностями, такими же, как и трезвучия, и могут использоваться в качестве тоники, субдоминанты и доминанты. Независимо от темброво-фонической стороны, они сохраняют свои функциональные возможности.

9. В романтической гармонии часто используется приём перегармонизации звука. Этот гармонический эффект уже встречается в клавирных сонатах Скарлатти. Его происхождение также стоит искать в испанской музыке, которая имеет частную особенность повторения одной ноты до тех пор, пока она не станет obsessией, и при этом сопровождается верхними и нижними аппозиатурами.

Таким образом, гармоническая палитра Скарлатти очень многолика и насыщена яркими красками. Отдельными своими чертами она близка к классической гармонии, но еще больше гармонические эксперименты композитора превосходят расширенную тональность романтизма и аккордику современной музыки.

Список литературы

1. Богатырёв С. С. Сонатная форма Скарлатти // Богатырёв С. С. Исследования. Статьи, воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1972. — 298 с.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века): учеб. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. — 232 с.
3. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти в репертуаре детских музыкальных школ // Вопросы фортепианной педагогики. — М.: Музыка, 1967. — Вып. 2. — С. 148–174.

4. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994. – 208 с.
5. Ширинян Р. К. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 166–191.

*Типкова Юлия Владимировна, студент
Московский государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке
Зайцева Елена Александровна,
кандидат искусствоведения, профессор
Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации*

**КВАРТЕТ КЕДРОВЫХ:
РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР В АКАДЕМИЧЕСКОМ ЗВУЧАНИИ**

**THE KEDROFF QUARTET:
RUSSIAN FOLKLORE IN ACADEMIC SOUNDING**

Аннотация: В статье освещён процесс творческого становления квартета Кедровых в контексте взаимовлияния фольклорного мелоса на академическое исполнительство. Закономерности реализации этого процесса выявлены на примере протяжной песни «Как за речкой, братцы».

Ключевые слова: квартет Кедровых, музыкальный фольклор, академическое исполнительство.

Abstract: This article highlights the process of the creative development of the Kedroff Quartet in the context of the mutual influence of folklore melos on academic performance. The regularities of the implementation of this process are revealed on the example of the drawn-out song «Kak za rechkoj, brattsy».

Keywords: The Kedroff Quartet, musical folklore, academic performance.

В настоящее время вопрос этноидентичности подталкивает современного человека к поиску общекультурных связей с нашими предками. В разные периоды истории России культурные деятели находили способы

демонстрации народно-песенной культуры, фиксируя и исполняя музыку аутентичных носителей традиций. Но как выжить русской песне в современных реалиях? Сегодня такая деятельность почти не интересует общественность, а образцовых представителей данного направления с каждым годом остаётся всё меньше. Преемственность культурных традиций прошлых поколений легла в основу формирования музыкально-просветительского начала и укреплялась несколько столетий. Обращаясь к богатому исполнительскому наследию, вокальный коллектив Кедровых расширял свой репертуар и находил новые звучания, отличающиеся от привычных образцов классической музыки.

Квартет братьев Кедровых [3] был основан в 1897 году Н. Н. Кедровым (1871–1940) – петербургским оперным и камерным певцом, воспитанным в семейных традициях церковной династии. Окончив в 1890 году регентский класс Придворной певческой капеллы, Николай Кедров посещал Бесплатный хоровой класс И. А. Мельникова¹, а по завершении обучения в Санкт-Петербургской консерватории, где занимался в классе пения С. И. Габеля и брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова, он начал искать иные пути развития своего творческого потенциала. Имея богатый опыт концертного исполнительства и выступая на больших сценах, Николай Кедров взял на себя роль основоположника тогда ещё «Первого русского вокального квартета», репертуар которого постепенно пополнялся сочинениями зарубежных композиторов. Несмотря на то что участники ансамбля исполняли музыку мировых классиков, они также старались направить своё внимание и на изучение фольклорных образцов традиционной русской культуры. В сотрудничестве с Т. И. Филипповым – собирателем русских народных песен и руководителем хора при императорском Государственном контроле – музыканты занимались расшифровкой и аранжировкой аутентичной музыки. Первое публичное выступление квартета состоялось 28 марта 1899 года в стенах Санкт-Петербургской консерватории. Внимание слушателей было приковано к своеобразному видению фольклора, поэтому в дальнейшем квартет чаще выбирал для исполнения русские сочинения и постепенно формировал свой уникальный стиль.

¹ Бесплатные классы хорового пения – образовательные классы, организованные в Петербурге в 1890 году оперным певцом И. А. Мельниковым и хормейстером Ф. Ф. Беккером с целью воспитания хоровых певцов и проведения музыкально-просветительской работы.



*Рисунок 1. Основной состав Петроградского
вокального квартета братьев Кедровых:
Н. М. Сафонов, К. Н. Кедров, Н. Н. Кедров, М. М. Чупрынников*

Утвердившийся вокальный ансамбль в составе М. М. Чупрынникова (тенор), Н. М. Сафонова (тенор) и двух братьев – Николая и Константина Кедровых (баритон, бас) – к 1915 году становится одним из ведущих коллективов страны и зарубежья (см. рис. 1). Квартет братьев Кедровых продолжительное время специализировался на исполнении репертуара а саррелла и обращался не только к обработкам народных песен отечественных композиторов, таких как С. М. Ляпунов, А. К. Лядов, А. Т. Гречанинов и др., но и к собственным: наработки Н. Н. Кедрова дополняли разнообразием концертные выступления ансамбля. В период с 1911 по 1914 годы квартет тесно сотрудничал с Ф. И. Шаляпиным, знакомство с которым произошло благодаря «Русским сезонам» С. П. Дягилева. Многочисленные гастрольные выступления именитого вокального коллектива и известного русского оперного певца не были оставлены без внимания воодушевленной иностранной публики.

Музыкантов коллектива объединяла общая идеология – они стремились популяризовать народную традиционную песню за рубежом. Поскольку исполнение церковных образцов песенного искусства находилось

под надзором Святого Синода до начала революции 1917 года, звучание духовной музыки вне храмов было ещё не такой частой практикой. Однако со временем строгие запреты были сняты и уже по примеру Петроградского вокального квартета появлялось множество ансамблей и хоро-вых коллективов с похожей направленностью, регенты которых служили за границей: хоры А. А. Архангельского (Австрия), А. К. Харкевича (Италия) и др.

В годы Первой мировой войны квартет переживал не лучшие времена. Выступления коллектива были прекращены. Известно лишь то, что революция застала семью Кедровых в Феодосии, где Н. Н. Кедровым был создан хор, который давал редкие концерты. По возвращении в Петроград в 1919 году Николай преподавал в консерватории, а после приезда в 1921 году своего брата Константина принял решение восстановить вокальный квартет вопреки смерти двух вокалистов ансамбля – Н. М. Сафонова и М. М. Чупрынникова. Их заменили солисты Мариинского театра И. К. Денисов (первый тенор) и Т. Ф. Казаков (второй тенор). Сочинённые в то время Н. Н. Кедровым вокальные произведения для литургий исполнялись на приходских службах и богослужениях (церковное сочинение «Вечная память», хор «Отче наш» и др.).

В 1922 году Н. Н. Кедров вместе с супругой С. Н. Гладкой-Кедровой эмигрировал в Берлин по причине неразрешённого конфликта с Петроградской консерваторией, противоречащего высоким целям искусства. Вслед за ним Россию покинули и остальные члены коллектива. За год Николай Кедров по памяти восстановил расхищенные в Петрограде сочинения и организовал в берлинском Бетховенском зале первый концерт эмигрирующего квартета. В связи с экономическим кризисом музыкантам не удалось задержаться в Германии даже после получения контракта, поэтому квартет вынужден был перебраться в Париж [4, с. 447–448]. В 1923 году по инициативе представителей русской эмиграции, Н. Н. Кедрова и его супруги была открыта Русская консерватория², в которой Кедров вёл бес-

² Русская консерватория им. С. В. Рахманинова в Париже – музыкальное просветительское учреждение, основанное в 1923 году дирижёром и композитором Н. Н. Черепниным и делегацией музыкальной эмиграции России. Консерватория продолжала традиции Императорского русского музыкального общества и следовала принципам воспитания Петербургской и Московской консерваторий. В разное время Русскую консерваторию в Париже возглавляли Ю. Н. Померанцев, кн. С. М. Волконский, П. И. Ковалёв, А. К. Требинский, В. Поль, гр. П. П. Шереметев.

платный хоровой класс вместе с А. Г. Чесноковым. После смерти в 1933 году Константина Николаевича в квартет Кедрова был принят К. Е. Кайданов (бас), а в 1937 году на смену И. К. Денисову пришёл сын Н. Н. Кедрова – Николай Кедров-младший (тенор).

До начала Второй мировой войны деятельность данного вокального состава была направлена на поддержание духа России во время трагических событий. Благодаря востребованности концертных выступлений за границей музыканты могли донести обществу правду и собрать средства для русских беженцев. После кончины Н. Н. Кедрова в 1940 году идейными продолжателями его дела стали бывшие участники квартета. Репертуар квартета включал в себя сочинения Н. Н. Кедрова, образцы русской, немецкой вокальной музыки, а также обработки русских народных песен. Деятельность квартета завершилась в 1955 году.

Так, больше полувека формировался и существовал Петроградский вокальный квартет братьев Кедровых. Одни из «первопроходцев» зарождающегося направления духовно-певческой культуры Петербурга конца XIX – начала XX века, они несли свою просветительскую миссию на благо страны со времён царской России, через Советский Союз и эмиграцию до настоящего времени. После Второй мировой войны, в 1947 году Николай Кедров-младший возродил коллектив Кедрова, который имел активную творческую позицию и почитал исполнительскую историю семьи почти 30 лет. По сей день духовные заповеди рода несёт внук Н. Н. Кедрова протоиерей Александр Кедров, регент Александро-Невского кафедрального собора в Париже, передавая своим воспитанникам традиции Русской православной церкви и приобщая их к христианской вере.

Благодаря изучению музыкальных материалов Петроградского квартета братьев Кедровых были выявлены некоторые закономерности в выборе исполняемого репертуара, относящегося к фольклору. Музыканты избирали для себя жанр лирической протяжной народной песни, поскольку именно в нём в полной мере раскрывается глубина вокального исполнительства. На пластинках, датированных 1906–1910 годами, представлены следующие песни: «Как по ельничку», «Ты взойди, солнце красное», «Вниз по матушке по Волге», «Как за речкой, братцы, за рекою», «Не велят Маше за реченьку ходить». Творческий союз с Ф. И. Шаляпиным – эталонным носителем аутентичной культуры в академическом переосмыслении – позволил квартету не только быть замеченным среди

широкой публики зарубежных стран, но и привлечь к себе внимание известных русских композиторов, заинтересовавшихся их деятельностью. Как и в случае с Фёдором Шаляпиным, исполнявшим такие песни, как «Лучинушка», «Эй, ухнем!», «Эх ты, Ванька», последнюю из которых С. В. Рахманинов включил в хоровой цикл «Три русские песни», в архивных записях квартета Кедровых представлены плоды сотрудничества с Э. Ф. Направником («Попурри из русских песен», 1909–1910 годы: «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь»; «А деревня от деревни далеко стоят»; «Возле речки, возле моста»; «Полосынька»; «Хуторок»; «Вдоль по улице»), А. Т. Гречаниновым («Две русские народные песни», 1928 год: хороводная «Эх, да на горе лужок» и плясовая «Пойду ль я, выйду ль я») и А. К. Лядовым. Несмотря на то что участники квартета имели академическую исполнительскую базу и были связаны с религиозной средой, они имели особое отношение к исконным традициям.

На примере протяжной песни Рязанской губернии «Как за речкой, братцы» из сборника вокальных переложений «50 песен русского народа из собранных в 1894–1899 и 1901 годы И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским: для одного голоса с сопровождением фортепиано» А. К. Лядова, запись которой была произведена в 1895 году, и расшифрованной грамзаписи 1909 года одноимённой песни, исполняемой Петроградским вокальным квартетом братьев Кедровых, удалось выявить вокально-стилистические и технические особенности исполнения, элементы музыкального языка, строя и голосоведения, а также проанализировать отражение народно-исполнительской культуры в академическом типе звучания данного ансамбля. Сравнительный анализ произведения позволил детально рассмотреть черты исполнительского мастерства коллектива, а также обозначить сходства и различия творческого воплощения.

Вариант переложения А. К. Лядова, как и песня в исполнении квартета Кедровых, представляет собой строфическую форму, имеет общую ритмику и единый лад, выстроенный на основе гептахорда минорного наклонения. Следует отметить, что А. К. Лядов записывал произведение для одного голоса с фортепиано в тональности *fis-moll* и пытался изобразить в аккомпанементе принципы имитационной полифонии, с проведением основной мелодии в партии баса после запева, и заполнял фактуру подголосками и октавами, многократно повторяющими один и тот же оборот (см. Пример 1).

**Изображения подголоска и октавной записи партии баса
в фортепианном аккомпанементе А. К. Лядова**



Наличие плагальных каденций усиливает роль имитаций и ещё больше отдаляет песню от стилистики народного звучания (см. Пример 2).

**Плагальная каденция в фортепианной партии
протяжной песни «Как за речкой, братцы»**



Несмотря на то что некоторые элементы музыкального языка привнесли свои коррективы в вокальную стилистику Петроградского вокального квартета братьев Кедровых, в их исполнении можно найти ряд существенных отличий.

Во-первых, в новом переложении для вокального ансамбля песня приобретает многоголосную гетерофонную фактуру и исполняется а capella. Композиция на пластинке 1909 года [1] звучит в тональности f-moll, однако это может являться признаком искажения звука, так как запись производилась на фонограф.

Во-вторых, следует сказать о средствах музыкальной выразительности. По своему звукоряду произведение представляет собой эолийский лад от ноты «фа» и основано на подголосочном типе полифонии, изложенном за счёт респонсорного вступления партий трёхголосия мужских голосов после запева. Форма в данном исполнении имеет 2 строфы и делится

на 4 смысловые синтагмы. Куплеты имеют цепную строфику и развивают музыкальную мысль с помощью таких элементов, как мордент, синкопированная ритмика и глиссандо в середине предложения.

В-третьих, фразировка и дыхание соответствуют паузам, цезурам и ферматам. Динамически песня практически не развивается ни внутри строфы, ни на всём её протяжении. Таким способом музыканты стремились приблизиться к первоначальной аутентичной записи и передать традиционную стилистику исполнения.

Черты народного исполнительства в квартете Кедрова отражены профессионально и искусно. Так как репертуарная основа коллектива утверждалась на основе переложений и обработок фольклорных песен, участники ансамбля перенимали принципы исполнения благодаря прослушиванию вокальных образцов, собранных из «материалов экспедиционно-полевых исследований» [6, с. 18–20] комиссией РГО³. Филирование звука на открытых гласных, «полётность» голоса, чёткая дикция, осмысленная передача художественно-образных задач – воплощение данных методов народного исполнительского искусства позволяло квартету прикоснуться к наследию русской культуры и передавать её через призму собственного восприятия. Объединяя составляющие народного и академического искусства, они заимствовали определённые эстетические закономерности претворения ортодоксальной народной музыки XIX века и классической звукоизобразительности, а также вели просветительскую работу среди городских и столичных жителей, освещая значимость и актуальность традиционной песни [5, с. 19–24].

Влияние духовной музыки на вокальное исполнительство квартета прослеживается, когда мы говорим о гармонизации и компонентах церковного пения. Формирование «нового направления» московского Синодального училища⁴ к началу XX века оказывало влияние на структуру древнерусских распевов и развивало традиционное звучание в ином представлении. Сложившаяся композиторская школа, в которую входили

³ Русское географическое общество (РГО) – общественная организация, основанная в 1845 году, деятельность исследователей которой была направлена на глубинное изучение России и просвещение общества посредством разнообразной исследовательской, образовательной и публицистической работы. В разные периоды времени РГО существовало под надзором Императорской семьи, крупных общественных и государственных деятелей.

⁴ Московское Синодальное училище церковного пения – музыкальное учебное заведение, основанное в конце XIX века, которое занималось воспитанием хоровых дирижёров, регентов и хоровых певчих. В разное время директорами училища были: С. В. Смоленский, С. Н. Кругликов, В. С. Орлов, А. Д. Кастальский.

А. Д. Кастальский, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков, С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов и др., старалась привнести обновлённые принципы в музыкально-церковную композицию. Так, тематическое развитие древних напевов строилось на системе трёх- или четырёхголосия и дополнялось имитациями подголосочного типа. Гармоническое, тональное и интонационное единство сохранялось на протяжении всей формы, а канцовые обороты являлись приёмами объединения общей структуры произведения.

Возвращаясь к разбору песни «Как за речкой, братцы», записанной коллективом братьев Кедровых, можно сказать, что элементы народно-песенного и духовного искусства объединились в целостную систему переосмысленного исполнения, где сохранялась «яркая самобытность» [2, с. 5], приверженность традициям национальной культуры и внедрялись новые убеждения русского церковного пения. Духовные сочинения Н. Н. Кедрова-отца и обработки народных песен оказали непосредственное влияние на структуру формирования исполнительской базы отечественной музыкально-просветительской деятельности и раскрыли новые возможности для всестороннего развития творческих коллективов.

Актуализация музыкального фольклора среди академических исполнителей и изучение образцов данного направления в XX веке не только укрепляли понятие этноидентичности среди населения, но и помогли русской песне дойти в её ортодоксальной форме до сегодняшних дней. Благодаря плодотворной работе песенных комиссий, освещению важных проблем транслирования русской культуры за рубежом для эмигрирующих соотечественников, издательству множества песенных сборников и сохранившимся образцам исполнения традиционной музыки в академическом типе звучания, мы можем прикоснуться к творчеству такого коллектива, как Петроградский вокальный квартет братьев Кедровых, который на своём примере доказывал значимость изучения творческих плодов народно-песенного искусства, оставляя за собой возможность ещё долгое время увеличивать область исполнительских горизонтов и обогащать национальный дух общества.

Список литературы

1. «Как за речкой, братцы, за рекою» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=14499 (дата обращения: 19.05.2023).
2. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. – М.; П.: Музыкальный сектор, 1923. – 59 с.

3. Кедровы [Электронный ресурс] // Церковно-общественный совет при Патриархе Московском и всея Руси по развитию русского церковного пения: сайт. – URL: <http://pravpenie.ru/site/article?id=279> (дата обращения: 20.05.2023).
4. Куприн А. И. Пёстрая книга. Несобранное и забытое // Семья Кедровых / ред.-сост. Т. А. Кайманова. – Пенза: ОАО «Областной издательский центр», 2015. – С. 447–448.
5. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских песен. – Л.: Музыка, 1964. – 96 с.
6. Смирнов Д. В. Становление музыкальной фольклористики как учебной дисциплины в России конца XIX – начала XX века [Электронный ресурс] // Научный электронный архив Академии Естествознания, 2013. – URL: <https://econf.rae.ru/article/7733> (дата обращения: 20.05.2023).

Москалюк Алена Валерьевна, студент
Покацкая Елена Ивановна, старший преподаватель
Восточно-Сибирский государственный институт культуры

ОПТИМАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНОЕ СОСТОЯНИЕ И СПОСОБЫ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ

OPTIMAL CONCERT STATE AND METHODS FOR ITS FORMATION

Аннотация: Статья посвящена проблеме формирования оптимального концертного состояния. Предложена трактовка термина, описана работа с цитатами как метод совладания с повышенным эмоциональным напряжением перед эстрадным выступлением.

Ключевые слова: оптимальное концертное состояние, публичное выступление, метод работы с цитатами.

Abstract: The article is devoted to the problem of formation of the optimal concert state. An interpretation of the term is proposed and work with quotations is described as a method of coping with increased emotional stress before a variety performance.

Keywords: optimal concert state, public performance, method of working with quotes.

Проблема, связанная с эстрадным волнением исполнителя, не является новой в области музыкальной психологии и педагогики. Напротив,

эта тема к настоящему моменту считается достаточно хорошо изученной и разработанной. Как правило, ее рассматривают с позиции определения причин, приводящих к излишнему волнению, а также тех путей и способов, которые помогают справиться с излишним волнением. Но, несмотря на накопленный опыт и наличие действенных методов, которыми рекомендуют пользоваться, чтобы воспитать эстрадную выдержку и овладеть эстрадным самочувствием, проблема остаётся актуальной для исполнителей и педагогов. Объяснение этому мы можем найти у А. Л. Готсдинера, который пишет, что «пожалуй, нигде так выразительно не проявляются индивидуальные различия, как в предконцертной и концертной обстановке» [1, с. 182]. Таким образом, проблема эстрадного волнения как бы открывается заново каждым исполнителем и, следовательно, получает решение в каждом конкретном случае.

Так что же это за феномен – волнение перед концертным выступлением? Почему это явление остается неотъемлемой составляющей любого выступающего на сцене музыканта?

В изученных источниках упоминание термина «концертное состояние» не наблюдается, но встречаются близкие по значению понятия. Например, употребляются такие термины, как «эстрадное самочувствие» (по Г. Г. Нейгаузу), «эстрадное состояние» (по В. Ю. Григорьеву), которыми авторы описывают состояние, возникающее, когда человек находится на пороге ответственного события и из-за этого попадает в зону повышенного психического напряжения [14]. Следовательно, концертным состоянием можно считать состояние повышенного эмоционального напряжения перед эстрадным выступлением.

Концертное состояние может выступать в виде чрезмерного волнения, вплоть до «эстрадобоязни» (по Г. М. Цыпину), но также может представлять собой положительное состояние, которое, наоборот, является «предпосылкой удачного концерта» [14, с. 162]. Так, виолончелистка Н. Н. Шаховская пишет, что в момент выступления именно волнение позволяет ей найти плодотворное состояние: «Я погружаюсь в свое волнение и забываю, что это моя работа... это музыка, в которую я должна быть вовлечена вся... когда ты этим занят, сценическое волнение – хоть и остается – не носит такого катастрофического характера» (цит. по [4, с. 36]).

Важным фактором, влияющим на концертное состояние, является наличие реального слушателя и общение с ним, проходящее по формуле «музыка – исполнитель – зал – слушатели» [2, с. 17]. Публичный разговор со слушателями является сложной задачей, требующей от исполнителя не

только технического совершенства, но и художественной выразительности, глубины интерпретации, полного погружения в произведение в процессе выступления. Поэтому артист может испытывать волнение, связанное с серьезностью стоящей перед ним задачи, понимая уровень своей ответственности, но, вместе с этим, концертное выступление и контакт с залом могут подарить исполнителю и настоящее вдохновение [2]. Пианист Г. Р. Гинзбург пишет, что волнение в процессе выступления может стать приятным, когда «...вы чувствуете, как любое ваше намерение, вот это звучание, эти образы – все это полностью доходит¹, вас до конца понимают... и вы играете все лучше и лучше» (цит. по [14, с. 159]).

Таким образом, концертное состояние требует от исполнителя владения своими переживаниями и умения переводить их в нужное русло [2]. Следовательно, *оптимальным концертным состоянием* можно считать совладание исполнителя с эмоциональным напряжением, которое вызвано выступлением перед слушателями, в той мере, в которой его будет достаточно для глубокого и выразительного исполнения.

В. И. Петрушин сравнивает оптимальное концертное состояние с оптимальным боевым состоянием спортсменов, выделяя, по аналогии, его физический, эмоциональный и когнитивный аспекты [11]. Действительно, хорошее физическое самочувствие, безусловно, важный элемент состояния исполнителя. Так, пианист Г. Г. Нейгауз связывает свое концертное состояние с тем, как организована его жизнь до концерта, чтобы избежать утомления: «...предварительный отдых, бодрое, хорошее состояние здоровья, свежесть души и тела» [10, с. 176]. К физическому состоянию исполнителя также можно отнести мышечные ощущения и, в целом, умение взаимодействовать со своим «игровым аппаратом», произвольно расслабляя его при излишнем напряжении [11]. Эмоциональный компонент регулируется тем, каким образом исполнитель относится к выступлению, поэтому он может быть представлен либо состоянием радостного предвкушения, либо угнетающего ощущения необходимости выступать. Когнитивный (умственный) компонент заключается в умении сосредоточить свое внимание на тех задачах, которые ему, как исполнителю, нужно решить, потому что отвлекающие мысли в момент исполнения почти всегда приводят к ошибкам [11].

Если продолжить проводить аналогии со спортом, то психолог Е. П. Ильин, говоря о сосредоточении спортсмена, выделяет следующие

¹ Подразумевается, что «доходит» до зрителя. – Прим. авторов.

задачи, которые оно позволяет решать: саморегуляция состояния (борьба со страхом, неуверенностью), волевая мобилизация и концентрация на начале действия, обеспечение помехоустойчивости (нечувствительность к сбивающим факторам), произвольное повторение программы действий [6]. Все вышеперечисленное необходимо и для концертного выступления. Но, если для спортсмена такого состояния будет достаточно, чтобы выполнить максимально точно свой отработанный комплекс, то перед исполнителем, как мы отмечали выше, стоит более широкая задача. Ему необходимо не только сосредоточиться на точности и устойчивости исполнения, но также художественно воздействовать на аудиторию. Этого нельзя достигнуть исключительно умственной работой и собранностью – артисту, напротив, нужно быть, в меру расслабленным для того, чтобы творить на сцене. Таким образом, оптимальное концертное состояние – это баланс между контролем за своими исполнительскими действиями и увлеченностью игрой [14].

Физический, эмоциональный и когнитивный компоненты должны быть взаимосвязанными и взаимообусловленными. Так, хорошее физическое самочувствие может способствовать положительному эмоциональному состоянию, хорошее эмоциональное состояние, в свою очередь, может помогать контролировать мысли, облегчая концентрацию, а умственное произвольное усилие может помочь справиться с негативным эмоциональным фоном. Поэтому способы, которые рекомендуются для преодоления сценического волнения и формирования оптимального концертного состояния, содержат в себе техники, воздействующие на каждую из этих сфер. Например, используются упражнения на нормализацию дыхания и расслабление мышц; рекомендуются техники самовнушения и психологического настроя; предлагается тренировать умение абстрагироваться и полностью погрузиться в свое произведение, слуховые ощущения, звукоизвлечение и др. [2; 11; 12; 14]. Но, несмотря на обширный список известных способов, проблема формирования оптимального концертного состояния по-прежнему актуальна, так как каждому исполнителю приходится искать наиболее эффективный способ с ней справиться.

Еще в прошлом веке музыкант и педагог Г. Г. Нейгауз писал: «...дать тут общий рецепт очень трудно, даже невозможно, учитывая разнообразие характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников» [10, с. 174]. И тем правильнее будет использовать опыт, который накоплен разными исполнителями, потому что среди них может оказаться то действенное средство, которое поможет конкретному артисту сформиро-

вать оптимальное концертное состояние. Например, В. Ю. Григорьев упоминает плакат в Петербургской филармонии, который видят артисты перед выходом сцену, на котором написано: «Волнуйся не за себя, а за композитора» [2, с. 86]. Его психологический смысл в том, чтобы перевести внимание артиста с себя на произведение и на музыку, которую он выходит исполнять.

Действительно, цитаты – это действенное, вдохновляющее средство. Они могут поразить человека своей красотой, простотой или точностью. Человек может проникнуться цитатой настолько, что превратить ее в некое подобие мантры, настраиваясь на нужное состояние. А если автор цитаты – известная личность, достигшая определённого успеха, то она воспринимается как полезное руководство к действию, чтобы достичь тех же высот [5].

Мы подобрали несколько цитат известных музыкантов, композиторов и педагогов, которыми можно воспользоваться при подготовке к концертному выступлению (см. табл.). Для удобства при работе они распределены на две категории: для создания настроения и для формирования концентрации исполнителя.

Таблица

**Цитаты известных музыкантов, композиторов и педагогов
для формирования оптимального концертного состояния**

Цитаты	Автор цитаты
<i>Формирование настроения</i>	
«Артисту нужно не самообладание, а творческая сосредоточенность, способность отдаваться исполнению, ничем не отвлекаясь» [12, с. 102]	С. И. Савшинский, пианист, педагог, профессор
«Творческое спокойствие отнюдь не “нуль волнения”. Нервы и психика возбуждены, но повышенная эмотивность направлена на исполнение, которое, поглощая волнение, усиливается за его счет» [12, с. 102]	
«Раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме, то есть представить мысленно темп, характер туше и, прежде всего, способ взятия первых звуков» (цит. по [2, с. 94])	А. Г. Рубинштейн, пианист
«Когда исполнение произведения становится уже стандартизированным, то и волнения не бывает. Но будет ли	К. Н. Игумнов, пианист, педагог

Цитаты	Автор цитаты
такое исполнение живым – не знаю... Когда не ошибаются, то уже не живут» (цит. по [9, с. 338])	
«Нужно особенно заботиться о самом полном, самом предельном освобождении мышц от напряжения. Привычка к непрерывной самопроверке и к борьбе с напряжением должна стать нормальным состоянием артиста на сцене» (цит. по [2, с. 92])	К. С. Станиславский, театральный режиссер, педагог
«Медленное глубокое вдыхание через нос, небольшая задержка дыхания и такое же спокойное медленное выдыхание через рот; затем отдых и снова повторение упражнения, и так несколько раз, удлиняя передышки между упражнения. Тот же спокойный темп требуется и при выходе на эстраду» (цит. по [2, с. 90])	Б. А. Струве, музыковед
«Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть лучше!» (цит. по [2, с. 96])	Ф. Шопен, композитор, пианист
«Не играй лучше, чем ты можешь» (цит. по [2, с. 94])	А. И. Ямпольский, скрипач, педагог
Формирование концентрации	
«Самое лучшее, когда наступает момент, что отключаешься от всего окружающего, от себя самого, и начинаешь ощущать одну только музыку. Это и есть оптимальное творческое состояние... самое важное – слушать себя, слушать как бы со стороны» (цит. по [13, с. 359])	Д. А. Башкиров, пианист, педагог
«Я пыталась забыть об авторе сочинения, забыть, что автор этой токкаты великий Шуман, а этой сонаты – Бетховен; это было необходимо для того, чтобы я могла выразить все, что исходит ко мне от нотного текста. И вот тогда появляется та свобода, при которой Бетховен становится в твоём исполнении куда больше Бетховеном» [3, с. 216]	М. И. Гринберг, пианистка и педагог
«Если думать о пальцах, то гораздо хуже получается – сразу нарушается движение. Не нужно вторгаться мыслью в игровые процессы, которые должны осуществляться автоматически, на уровне подсознания» (цит. по [14, с. 166])	С. Т. Рихтер, пианист
«Надо ввериться инстинктивной “мудрости рук”» (цит. по [2, с. 94])	В. Б. Березовский, музыковед

Цитаты	Автор цитаты
«...главное – экономия движений. Все должно быть под рукой. Все концентрично, цельно и во всем спокойная власть» [8, с. 24]	Н. К. Метнер, композитор, пианист
«Часто приходится слышать от учеников после неудачного выступления: “Вот бы сыграть второй раз!”. И я говорю в таких случаях: “Вот и начинай со второго раза, а первый проиграй мысленно про себя!”» [12, с. 100]	С. И. Савшинский, пианист, педагог, профессор
«Сосредоточивание артиста начинается с лица» (цит. по [2, с. 91])	Ф. И. Шаляпин, оперный певец

В качестве иллюстрации применения данного метода опишем несколько цитат с точки зрения того отклика, который мы можем наблюдать у себя. Например, в цитате С. Савшинского наиболее сильным может являться словосочетание «творческая сосредоточенность», которое помогает понять, что это такое – настрой на выступление. В этом же ключе можно использовать цитату Д. Башкирова, которая помогает сосредоточиться именно на музыке, которая будет исполняться. Метод, который описывает М. И. Гринберг, подсказывает абстрагироваться от величины фигуры композитора, чтобы преодолеть скованность и неуверенность во время исполнения. Для пианистов, которые стремятся держать под контролем сознания все свои действия, может оказаться полезным совет С. Т. Рихтера о доверии мышечной памяти. Полезной практикой является постоянное отслеживание музыкантом своего физического состояния, и цитата К. С. Станиславского учит вовремя замечать и снимать излишнее напряжение. После выступления часто возникает мысль, что если сыграть во второй раз, то получится уже гораздо увереннее. В этом случае ценным может оказаться совет С. И. Савшинского: проиграть первый раз мысленно, чтобы на сцене как раз получилось исполнение во второй раз. Помогают настроиться на это первое мысленное исполнение слова А. Г. Рубинштейна («Раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме...»).

Как видим, цитаты являются отражением мудрости и опыта авторов. Через цитаты, по объяснению психологов, можно получить не назидательное слово, а, скорее, тонкий и деликатный совет, который может ненавязчиво изменить восприятие человеком определённой ситуации, себя и своего поведения [7]. Представляется, что использование цитат

может являться эффективным методом формирования оптимального концертного состояния.

В завершение хотим привести ещё одну цитату С. И. Савшинского: «Выступления стоят дорого, но творческие радости артистической деятельности оправдывают и труды, и волнения» [12, с. 115].

Список литературы

1. Готсдинер А. Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям (К вопросу об эстрадном волнении) // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3 / ред.-сост. А. И. Лагутин. – М., 1991. – С. 182–192.
2. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.
3. Гринберг М. И. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. А. Ингер. – М.: Сов. композитор, 1987. – 304 с.
4. Грум-Гржимайло Т. Н. Конкурс Чайковского: история, лица, события. – М.: Грантъ, 1998. – 488 с.
5. Дюжинова С. В. Цитаты в практике психолога-консультанта [Электронный ресурс] // Консультация психолога: [сайт]. – URL: <https://www.b17.ru/article/373942> (дата обращения: 16.05.2023).
6. Ильин Е. П. Психология спорта. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
7. Климова Е. К., Помазина О. А., Бакурова О. Н. Шаги к мудрости: набор психол. открыток с притчами. – СПб.: Речь, 2012.
8. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.
9. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
11. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Академ. Проект: Трикста, 2008. – 400 с.
12. Савшинский С. И. Режим и гигиена работы пианиста. – Л.: Сов. композитор, 1963. – 118 с.
13. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. – М.: Академия, 2003. – С. 359.
14. Цыпин Г. М. Психология сценического волнения // Развитие личности. – 2013. – № 3. – С. 149–167.

Раздел 3. НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Акилина Диана Александровна, студент
Сафарова Татьяна Викторовна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и истории
народной художественной культуры
Кемеровский государственный институт культуры*

ВЛИЯНИЕ ИНТЕРНЕТ-ОБЩЕНИЯ НА ЯЗЫКОВУЮ КУЛЬТУРУ РУССКОГО ЭТНОСА

THE INFLUENCE OF INTERNET COMMUNICATION ON THE LINGUISTIC CULTURE OF THE RUSSIAN ETHNIC GROUP

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению влияния интернет-общения на языковую культуру современной молодежи. Исследование, проведенное на материале анкетирования, позволяет полагать, что Интернет негативно влияет на качество речи нынешнего молодого поколения. Основные трансформации литературного русского языка связаны с многочисленными сокращениями, ошибками, заменами нейтральных слов сленгом, потерей основных функций знаков препинания (в частности точки).

Ключевые слова: языковая культура, трансформация языка, интернет-общение, сленг, англицизмы.

Abstract: The article is devoted to the consideration of the influence of Internet communication on the linguistic culture of modern youth. The research conducted on the material of the questionnaire suggests that the Internet negatively affects the quality of speech of the current young generation. The main transformations of the literary Russian language are associated with numerous abbreviations, errors, the replacement of neutral words with slang, the loss of the main functions of punctuation marks (in particular, dots).

Keywords: language culture, language transformation, internet communication, slang, anglicisms.

В современном мире социальные сети стали неотъемлемой частью нашей жизни. Бóльшая половина всего общения переместилась в интер-

нет-пространство. Сегодня люди, переписываясь с друзьями, выкладывая фотографии и играя, проводят больше времени в социальных сетях, нежели в уличных скверах или на встречах в гостях. Социальные сети значительно упростили нам жизнь и плотно привязали к себе.

Посещая различные сайты, форумы, чаты, общаясь по электронной почте, можно заметить, что в виртуальном пространстве очень часто нарушаются правила русского языка. В чатах, форумах, живых дневниках, сообщениях электронной почты тексты пишутся на бегу и выглядят примерно одинаково: без знаков препинания, часто без прописных букв, с многочисленными ошибками, сокращениями и опечатками.

Причем, как правило, слова искажаются намеренно, и этот поток бессвязных и неясных выражений иногда трудно понять с первого раза, приходится по несколько раз перечитывать сообщение.

Актуальность темы исследования обусловлена значимостью Интернета в жизни современного общества, его огромным влиянием на язык и на речевую культуру в целом, в первую очередь молодого поколения.

Цель исследования – рассмотреть, как влияет интернет-общение на языковую культуру современной молодежи.

Под интернет-общением понимается взаимодействие двух и более собеседников с помощью электронной почты, социальных сетей, чатов, форумов, онлайн-игр, комментариев под видео или статьями – в общем, практически все, что дарует Интернет [1].

Безусловно, у интернет-общения есть как плюсы, так и минусы, о чем уже неоднократно отмечалось в ряде исследований (см., напр. [1; 2] и др.). Среди плюсов можно назвать следующие:

- устранение каких-либо барьеров (локальных, временных, языковых);
- привычное и комфортное место общения, что придает человеку уверенность и спокойствие;
- возможность для людей, страдающих от застенчивости, комплексов или страхов, заводить знакомства, находить друзей и даже партнеров по жизни. А отсюда –
 - повышение самооценки и придание уверенности в себе;
 - возможность быстро найти дополнительный материал и в целом – самую разнообразную информацию как по профессиональным, так и по личным, бытовым вопросам (см. [2]).

Также социальные сети очень удобны, потому что все контакты собраны в одном месте, и за короткий срок можно узнать новости о всех своих друзьях и рассказать о себе.

Минусов при этом очень много. Один из главных, на наш взгляд, – следующий. Как правило, в Интернете литературный язык значительно трансформируется: появляются многочисленные сокращения, ошибки, замены нейтральных слов сленгом. Постепенно эти изменения усваиваются и из виртуального пространства переходят в реальную жизнь. То есть Интернет негативно влияет на качество речи современной молодежи. Как именно – рассмотрим в данном исследовании.

Для достижения цели была разработана и выставлена в Сеть анкета, включающая 19 вопросов, на которую ответили 59 студентов различных вузов г. Кемерово.

Как показали результаты исследования, самая распространенная социальная сеть для общения – это «ВКонтакте» (36 из 59 опрошенных выбрали именно ее).

Прежде всего, хотелось узнать, сколько времени в Интернете ежедневно проводят студенты. По данным анкетирования, 23,7 % опрошенных проводят в социальных сетях от 1 до 3 часов в день, 37,3 % – от 3 до 5 часов, 20,3 % – от 5 до 7 часов, и только 13,6 % указали, что на виртуальное общение у них уходит от 30 минут до 1 часа. Отсюда можно сделать вывод, что большинство опрошенных **всё своё свободное время** проводят в социальных сетях (в общественном транспорте, во время еды, на переменах, во время прогулок, даже делая уроки). Ни на минуту современные молодые люди не расстаются со своими телефонами.

Далее нас интересовало, какие именно трансформации русского языка происходят в соцсетях.

Во-первых, это **обилие всевозможных сокращений** (*мб* – «может быть», *кд* – «как дела», *чд* – «что делаешь», *кнч* – «конечно», *зач* – «зачем», *отл* – «отлично», *поч* – «почему», *общ* – «общение; общаться», *спс* – «спасибо», *пон* – «понятно», *норм* – «нормально», *споки* – «спокойной ночи» и т. д.).

Во-вторых, пользователи социальных сетей **намеренно совершают ошибки в словах**, тем самым сокращая время написания сообщения (*щас* – сейчас, *сегодня* – сегодня, *чё* – что). Как показало анкетирование, лишь менее половины опрошенных (47,5 %) исправляют неправильно написанные слова, и то не всегда.

В-третьих, интернет-переписка переполнена сленгом и англицизмами. Так, судя по частоте использования в общении в социальных сетях, производные слова, аббревиатуры и выражения на английском языке (англицизмы) используют более 70 % опрошенных, сокращения – более 50 %, а специальные ошибки допускают около 20 %.

Под сленгом понимается лексика неформального регистра, распространенная в разговорной речи, но избегаемая в официальной письменной форме (см. [3]). Самые распространенные сленговые слова это: *чилить* – прохлаждаться, *кринж* – чувство стыда или отвращения, *шиппер* – сватовство, *рофлить* – истерически смеяться, *пранк* – розыгрыш, *треш* – что-то плохое, непонятное, *мем* – картинка, анекдот и т. д.

Наиболее популярные англицизмы: *ОК, плиз, гуд бай, сорри, селфи, респект, уик-энд, баттл, was – вау, лайфхак, лайк, репост*.

Также в настоящее время распространяется тенденция к **смешиванию английских фраз с русскими словами**. Такие слова набирают популярность, прочно укореняются в разговорной речи (например: сделай это плиз; сори я опоздаю и т. д.)

В-четвертых, в общении многие **игнорируют пунктуацию**. Причем это касается не только запятых, но и точек. Такой знак препинания, как точка, давно уже потерял в интернет-общении свою официальную функцию – указание на полную законченность предложения.

39 % опрошенных совсем не ставят точку в конце предложения. 41,5 % ставят точку, только когда хотят выразить **недовольство предыдущим сообщением собеседника**. Отсюда можно сделать вывод, что точка видоизменила свою функцию в общении в соцсетях. Теперь она обозначает наличие признаков грубости и недовольства собеседника. Точка у молодого поколения вызывает чувство серьезности и строгости.

В-пятых, в последнее время в интернет-общении все большую **популярность набирают голосовые сообщения либо видеосообщения**. 82,9 % опрошенных предпочитают именно их, и лишь 17,1 % выбирают обычное SMS. Такая ситуация, разумеется, тоже не способствует ни развитию языка, ни формированию культуры речи. Хотя, конечно, у такой формы общения есть и свои плюсы. Например, голосовыми сообщениями либо видеосообщениями можно общаться во время ходьбы либо езды на автомобиле.

На вопрос о том, как влияет интернет-общение на грамотность опрошенных, 50,8 % ответили, что **никак не влияет**. Однако вряд ли можно

согласиться с такой точкой зрения, ведь, проанализировав свое общение в Сети, можно сказать, что ошибки совершаются постоянно, и лишь изредка мы исправляем их сами, чаще всего это делает автозамена.

Кстати, можно отметить, что в использовании автозамены есть и свои плюсы. Несколько раз подряд ошибившись в слове и исправив его автозаменой, мозг запоминает это и в дальнейшем такой ошибки не допускает.

В целом можно сделать вывод, что общение нынешней молодежи кардинально отличается от общения старшего поколения. Ведь известно, что старшее поколение общалось посредством писем, составляло грамотные тексты, стремилось к красоте языка (во всяком случае, не пренебрегало ею).

Современные молодые люди максимально упрощают свою жизнь короткими переписками, использованием сленга, простых терминов в обиходе. Интернет-пользователи делают все быстро, кратко и не очень грамотно.

Причем зачастую такие безграмотные, наполненные англицизмами фразы перестают быть просто интернет-сленгом, они укореняются в языке. И очень велик риск, что это все приведет к снижению грамотности и культуры как молодого поколения, так и более старшего. Можно сказать, что снижение грамотности уже произошло, поскольку такая ненормированная речь успела проникнуть на телевидение и в СМИ.

Список литературы

1. Якоба И. А. Интернет как средство социальной коммуникации: особенности виртуального общения // Вестник Иркут. гос. техн. ун-та. – 2011. – № 8. – С. 342–347.
2. Трошина С. Плюсы и минусы интернет-общения. Заменит ли оно реальные контакты [Электронный ресурс]. – URL: <https://psychologist.tips/2417-plyusy-i-minusy-internet-obshheniya-zamenit-li-ono-realnye-kontakty.html> (дата обращения: 02.04.2023).
3. Манелюк Е. Л. Сленг как нестандартная лексика языка // Вестник магистратуры. Филологические науки / Брянск. гос. ун-т им. академика И. Г. Петровского. – 2016. – № 1 (52). – С. 36–39.

*Галичина Наталья Валерьевна, магистрант
Ултургашева Надежда Доржуевна, доктор культурологии,
профессор, заведующий кафедрой теории и истории
народной художественной культуры
Кемеровский государственный институт культуры*

**ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ШОРСКИХ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ
ЦЕНТРОВ (НА ПРИМЕРЕ ЦЕНТРА ШОРСКОЙ КУЛЬТУРЫ
«АБА-ТУРА», Г. НОВОКУЗНЕЦК)**

**GENERAL CHARACTERISTICS OF SHOR ETHNOCULTURAL
CENTERS (USING THE EXAMPLE OF THE SHOR CENTER
“ABA-TURA” IN NOVOKUZNETSK)**

Аннотация: Статья посвящена анализу этнокультурной деятельности Центра шорской культуры «Аба-Тура» г. Новокузнецка. Полевые наблюдения позволили авторам охарактеризовать перспективные задачи деятельности Центра, определить пути решения текущих проблем.

Ключевые слова: традиция, творчество, возрождение.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the ethno-cultural activities of the Center of Shor culture “Aba-Tura” in Novokuznetsk. Field observations allowed the author to characterize the promising tasks of the Center’s activities, to identify ways to solve current problems.

Keywords: tradition, creativity, revival.

Основой всех разнообразных направлений, видов и форм культуры современного общества является традиционная народная культура, в ее русле складываются представления человека о мире и самом себе, о системе образов и языка, народные знания и умения, обычаи и нравы, формы национальной обрядовой культуры.

Деятельность этнокультурных центров сосредоточена на вопросах реализации культурно-воспитательного потенциала этнических традиций. Национально-культурные центры (или этноцентры) – это, прежде всего, объединения, ассоциации, землячества на основе добровольности, самоуправления представителей конкретного этноса, проживающих вне исторической родины. Этнокультурные центры ведут целенаправленную работу, связанную с развитием национального самосознания, культуры, языка в образовательной сфере. Более того, проводятся совместные меро-

приятия этнонационального, этноконфессионального характера в современном социокультурном пространстве [2, с. 34].

В условиях настоящего времени прослеживается стремление рядовых представителей шорского этноса самостоятельно изучать, совершенствовать и транслировать собственную культуру, традиционные ценности. В этой связи усиливается интерес к своей этнической истории. По нашим наблюдениям, наибольшая активность наблюдается в среде шорского населения городов юга Кузбасса. На наш взгляд, данное обстоятельство можно связать с активным влиянием городской среды, в рамках которой этническое самосознание приобретает подчеркнутое значение для представителей малочисленного этноса.

Муниципальное автономное учреждение «Многофункциональный культурно-досуговый комплекс Центрального района» в городе Новокузнецке создано в ноябре 2015 года, согласно распоряжению городского управления. Целями являются: удовлетворение общественных потребностей в сохранении и развитии народной традиционной культуры, поддержка любительского художественного творчества, другой самостоятельной творческой инициативы и социально-культурной активности населения, организация его досуга и отдыха. В рамках данного комплекса функционируют такие культурно-досуговые учреждения, как Дворец культуры «Строитель», Дом творческих союзов.

В ноябре 1999 года в результате усилий представителей национальной шорской интеллигенции (представителей гражданского общества г. Новокузнецка) был создан шорский культурный центр «Аба-Тура» (далее – Центр) под руководством О. Н. Тенешевой (Башевой) [3, с. 149]. Сегодня учреждением руководит Ю. Г. Каучакова, выпускница кафедры теории и истории народной художественной культуры Кемеровского государственного института культуры.

Анализ руководящей и текущей документации этноцентра позволил выделить такое направление его деятельности, как поддержка традиционной культуры шорского народа, в частности – восстановление праздников и ключевых обрядов, фольклорных видов и жанров. С этой целью проводятся мероприятия, связанные с изучением и популяризацией этнической истории народа, его языковых особенностей, функционируют творческие коллективы (любительского уровня) и клубные формирования. На наш взгляд, перспективность перечисленного выше определяется ориентацией на инновационные технологии в этнокультурной деятельности.

Реализация стратегии этнокультурной деятельности обеспечивается «популяризацией народной (этнической) культуры, возрождением и со-

хранением национального языка и культуры; введением молодого поколения в художественное творчество, этнографию и краеведение, этноэкологию, исследовательскую работу, культурную и досуговую деятельность и др.» [5, с. 69].

Культурно-просветительская работа рассматриваемого Центра обеспечивается по следующим направлениям:

1. Любительское творчество на основе различных жанров музыкального фольклора, традиционного музыкального исполнительства, песенного исполнительства с элементами народной танцевальной культуры:

– вокально-инструментальный ансамбль «Алтын Кай» («Золотое сказание»), руководитель Кискорова Ирина Анатольевна;

– танцевальный ансамбль «Чарык Сом» («Ясное отражение»), руководитель Пахомова Яна Сергеевна.

2. Клубные формирования:

– декоративно-прикладной клуб «Алтын Тана» («Золотая пуговица»). Цели: изучение народных промыслов, развитие декоративно-прикладного творчества;

– клуб любителей шорского языка «Шор – тили» («Шорский язык»), руководитель Шелтрекова Ольга Леонидовна. Цели: сохранение шорского языка, создание условий для его развития;

– литературный клуб «Ольгудек» («Богатырь»), руководитель Шелтрекова Ольга Леонидовна. Цель: изучение шорской литературы;

– студия ведущих «Кумуш» («Серебро»), руководитель Каучакова Юлия Геннадьевна. Цель: подготовка ведущих для проведения национальных праздников, обрядов и фестивалей;

– театр этнической моды «Элерган» («Шорская гора, бесконечно растущая вверх»), руководитель Ачолова Светлана Владимировна. Цель: создание и демонстрация традиционных и стилизованных национальных шорских костюмов.

3. Основные мероприятия по реконструкции и популяризации традиционной культуры шорцев.

Календарные праздники:

– основной праздник шорских охотников – Мылтык-Пайрам (Праздник ружья), отмечаемый в день христианского праздника Крещение Господне (18–19 января). Охота являлась ведущим направлением хозяйственной деятельности в традиционной системе жизнеобеспечения шорцев;

– праздник Аба Тойы (Медвежий праздник), связанный с традиционными охотничьими практиками;

- шорский Новый год Чыл Пажы (Голова года). Является общим для целого ряда тюркских этносов Южной Сибири;
- ритуально-обрядовые действия Шачыг;
- праздник Пайрам, активно возрождаемый в последние десятилетия и ассоциирующийся с возвратом к исконным традициям, связанным с завершением весенних полевых работ;
- семейные празднично-обрядовые традиции.

Культурно-познавательные и тематические программы:

- с 2004 года проводится театрализованный праздник «Пайрам – пичик» («Праздник букваря»);
- Открытая межнациональная интерактивно-интеллектуальная игра «Мозговой переполох» (впервые была организована и проведена Центром 24 декабря 2021 года во Дворце культуры «Строитель»);
- городской открытый межнациональный конкурс красоты и таланта «Алтын кыс» («Золотая девушка») среди представительниц всех национальностей. Проводится один раз в два года [4].

Также в настоящее время в Центре проводятся учебно-познавательные мероприятия, направленные на ознакомление с творчеством ведущих ученых, музыкантов, художников, композиторов, писателей – представителей коренных тюркоязычных народов Южной Сибири. Все коллективы Центра многократно становились призерами городских, областных, региональных, всероссийских конкурсов и фестивалей, посвященных национальным культурам, а также являются постоянными участниками национальных праздников различного уровня.

Перейдем к характеристике проблем, с которыми сталкивается Центр в своей деятельности.

1. Отсутствие финансирования со стороны городской и областной администрации. Не хватает средств для организации и проведения фольклорных экспедиций, научных исследований, для обработки и публикации материалов.

2. Аварийное состояние помещений, в которых располагаются учреждения культуры города, включая шорский культурный центр «Аба-Тура». Сюда же можно отнести и передачу указанных помещений коммерческим структурам. Высокая арендная плата практически не позволяет использовать концертные залы для массовых культурных мероприятий, в том числе национальных праздников [1].

Указанные выше проблемы актуализируют задачи дальнейшей организационной и информационной поддержки национальных объединений. Для такой многоплановой, широкомасштабной работы требуется

серьёзная база. По словам сотрудников Центра, необходимы организация выставок национальных художников, конкурсов на лучшие модели одежды с элементами национальной культуры, создание сети музеев национальных культур и т. д. Некоторые из перечисленных проблем сегодня уже решаются. Например, проводятся конкурсы этнической моды, поэтические вечера шорских поэтов, выставки национальных художников. Также Федеральное агентство по делам национальностей России финансирует наиболее значимые праздники, конкурсы, фестивали, которые организует и проводит Центр. Из городского бюджета в рамках софинансирования также выделяются средства на проведения этих мероприятий [1].

Таким образом, деятельность этнокультурных центров, специализирующихся на развитии и трансляции наследия шорского этноса, направлена на создание этнокультурной среды. Сотрудники и участники шорского центра «Аба-Тура», следуя национальным традициям и обычаям своего этноса, сохраняют, развивают и транслируют в современное социокультурное пространство шорскую народную художественную культуру: праздники, обряды, язык, устное народное творчество и литературу, традиционную музыку, народную хореографию, декоративно-прикладное творчество, устанавливают и поддерживают контакты с гражданами, общественными организациями и т. д. В условиях глобализации и информатизации изучение самобытной духовной и материальной культуры, традиционного уклада жизни, истории, родного языка является ведущим фактором сохранения этничности в среде шорского этноса.

Список литературы

1. Галичина Н. В. Дневник полевых исследований. – 2020. – 42 с.
2. Дружба народов – единство России: формирование общероссийской идентичности и укрепления духовной общности россиян: сб. метод. мат-лов Ассамблеи народов России. – М.: Ассамблея народов России, 2014. – № 8. – 96 с.
3. Многонациональный Кузбасс / под ред. И. А. Свиридовой. – Кемерово: Кузбасс, 2003. – 160 с.
4. Приложение Центра шорской культуры «Аба-Тура» («Отец город») к Положению о любительских объединениях МАУК ДК «Строитель» [Электронный ресурс] // Администрация г. Новокузнецка: сайт. – URL: <http://admnkz.info/otdpeople/shoria.htm> (дата обращения: 22.04.2023).
5. Современные технологии социально-культурной деятельности: учеб. пособие / под ред. Е. И. Григорьевой. – Тамбов, 2004. – 284 с.

*Гири́н Кири́лл Алекса́ндрович, студент
Ултурга́шева Наде́жда Доржуе́вна, доктор культурологии,
профессор, заведующий кафедрой теории и истории
народной художественной культуры
Кемеровский государственный институт культуры*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ АСКИЗСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ ХАКАСИЯ

MUSICAL CULTURE OF RUSSIAN OLD-TIMERS OF THE ASKIZ DISTRICT OF THE REPUBLIC OF KHAKASSIA

Аннотация: Целью статьи является характеристика песенной культуры русских старожилов Аскизского района Республики Хакасия, а также анализ смыслового содержания сохранившихся текстов песен.

Ключевые слова: Хакасия, казачьи песни, старожилы.

Abstract: The aim is to characterize the song culture of Russian old-timers of the Askizsky district of the Republic of Khakassia. Analyze the semantic content of the preserved lyrics.

Keywords: Khakassia, Cossack songs, old-timers.

Хакасия – регион с богатой историей и культурным наследием. Среди множества объектов, которые привлекают внимание, особое место занимает русское историко-культурное наследие.

Первые русские поселения в Хакасии появились еще в XVII веке и имели стратегическое значение в связи с охраной границ Российской империи. В 1727 году Россия и Китай заключили договор о разделении территорий. На границе были установлены маяки и насыпи, а позже – первые казачьи гарнизоны [1]. Это были форпосты: Таштыпский, Арбатский, Саянский, Шадатский и пр. Одним из первых поселений был Абаканский острог. С течением времени русские поселения расширялись и развивались, оставляя свой след в архитектуре и культуре региона.

Особенности бытования казачества (расселение по всей России и охрана границ государства) повлияли на его культуру: она впитала в себя культуры разных народов, их быт, традиции и особенности. Соответственно, и казачьи песни вобрали в себя местный колорит и реалии жизни.

Поскольку казаки – это воинское сословие, в их репертуаре преимущественно имели место песни воинского содержания. Также были и исторические песни, в которых рассказывается о реальных людях и событиях. Сочинялись ли новые песни или менялся текст старых, при всем этом оставалось неизменным главное – это были широкие, раздольные песни о нелегкой судьбе, о страданиях и горе, об одиночестве, об изменах и любви.

Одной из потомков казаков являлась Кетова Евдокия Ивановна (родилась в 1916 году в селе Большой Монок Бейского района). Отец – Макаров Иван – из первого переселения в Сибирь, мать – из второго. С детских лет Евдокия Ивановна слышала песни отца – потомственного казака.

В 1940-е годы Евдокия Ивановна жила в селе Старые Арбаты Таштыпского района. Работала на лесосплаве. Там познакомилась с женщинами-песенницами, которые приехали из Украины и Белоруссии. Так песенный репертуар Евдокии Ивановны расширился, появились озорные песни, частушки. В 1955 году переехала в Аскизский район, село Новостройка (где прожила около 30 лет), а затем – в село Аскиз. Евдокия Ивановна знала все песни советского периода, много песен современных исполнителей, но исполняла всегда только старинные песни отца (как в компаниях, так и будучи дома одна). Говорила, что это «настоящие песни, невыдуманные». Песенный репертуар Евдокии Ивановны включал около 500 песен. Умерла Евдокия Ивановна в 1999 году.

Ковригина Нина Николаевна родилась в 1934 году в Китае, в городе Якши Маньчжурского округа, куда в 1920 году переехала вместе с семьей её бабушка, Акулина Васильевна Баженова (но без мужа, так как он был ранен во время Первой мировой войны и умер в госпитале). Причиной отъезда из страны послужила Октябрьская революция 1917 года (Баженовы жили в достатке).

Там, в Китае, мама Нины Николаевны вышла замуж за Николая Николаевича Тюкавкина. У них родилось 7 детей. Российских эмигрантов в Маньчжурии было много. Но они сохранили и передали детям не только свой язык, но и весь привычный жизненный уклад, традиции, обычаи. Из Китая вместе с семьей приехала в СССР в 1955 году и поселились в Аскизе (Республика Хакасия).

Нина Николаевна умеет играть на губной гармонике, гармони, балалайке. Всему этому она научилась сама. Знает множество песен, в годы ее молодости ни одно мероприятие не проходило без её участия. Благода-

ря работе фольклорного коллектива «Веснушки» (с. Аскиз, Калининская средняя школа, руководитель – Л. В. Гирина), мы имеем записи народных песен. Также сохранилась тетрадь, в которой карандашом записаны песни рукой Е. И. Кетовой (см. Приложение).

При анализе данных песен мы заметили, что они в основном не местные, а привезенные переселенцами (как, например: «За Кубаней рекой», «Поехали кубанцы» и др.). Это не удивительно, поскольку в Хакасию с XVII века приезжали казаки. Многие песни написаны на тему любви и измены (в основе сюжета – трагические события, произошедшие из-за неверности жен). Кроме того, в казачьем музыкальном фольклоре часто присутствуют песни, посвященные службе казаков, их образу жизни. Они передают уникальную культуру казачества, важность семейных ценностей, духовных истоков, верность службе.

На данный момент фольклорный коллектив «Веснушки» прекратил свое существование, но есть другие творческие объединения, сохраняющие песенную культуру русских старожилов Аскизского района.

В настоящее время в Хакасии зарегистрированы 7 казачьих обществ, 4 казачьи общественные организации и одно региональное отделение политической партии «Казачья партия Российской Федерации» [2]. Это говорит о том, что на данный момент наблюдается возрождение казачьей культуры. На наш взгляд, песенное творчество казаков в Аскизском районе – это музейный экспонат, который нужно помнить и сохранять. К сожалению, мы не уверены, что музыкальный казачий фольклор приживётся в народе, так как в Республике, в первую очередь, реализуется политика развития и популяризации хакасской культуры [3].

Список литературы

1. История поселения [Электронный ресурс] // Администрация Таштыпского сельского поселения: сайт. – URL: <https://tashtipselsovet.ru/history> (дата обращения: 01.04.2023).
2. Как живут и что делают казаки в Хакасии [Электронный ресурс] // Хакасия. – URL: <https://gazeta19.ru/index.php/ofitsialno/item/69790-kak-zhivut-i-chto-delayut-kazaki-v-khakasii> (дата обращения: 01.04.2023).
3. Гирин К. А. Этнокультурный образ Аскизского района Республики Хакасия в материалах сети Интернет // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2022. – С. 192.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Народные казачьи песни (записаны от Е. И. Кетовой)

За Кубаней рекой

За Кубаней рекой, да там казак отгулял.
Ох, не один он гулял, да с милой Сашенкою.
Ох, не один он гулял, да с милой Сашенкою.
Ой, с милой Сашенкою да с вострой сабелькою.
Ой, с милой Сашенкой да с вострой сабелькой.
Да зеленую травку рвал, да на огонь ее клал.
Да зеленую травку рвал, да на огонь ее клал.
А на огонь её клал, огонь раскладывал.
А на огонь её клал, огонь раскладывал.
А тяжелые раны да перевязывал.
А тяжелые раны да перевязывал.
Ох, уж вы, раны мои, раны тяжелые...

Ехали казаки

Вариант 1

Ехали казаки со службы домой,
На плечах погоны, на грудях кресты.
Едут, веселятся – навстречу отец:
– Здорова, папаша! – Здорова, сын родной.
– Здорова, папаша! – Здорова, сын родной.
– Расскажи, папаша, про семью свою.
Расскажи, папаша, про семью свою.
– Семья, слава богу, прибавляется.
Семья, слава богу, прибавляется.
Твоя жинка подла дитя принесла.
Сын отцу ни слова, садится на коня.

Вариант 2

Ехали казаки со службы домой,
На плечах погоны, на грудях кресты.
Едут, веселятся – навстречу отец:
– Здорова, папаша! – Здорова, сынок.
– Здорова, папаша! – Здорова, сынок.
– Расскажи, сыночек, про службу свою.
Расскажи, сыночек, про службу свою.
– Служба, слава Богу, закончилась.
Служба, слава Богу, закончилась.
Расскажи, папаша, про семью мою.

Вариант 1

Подъезжает к дому, встречает мать,
жена.

Подъезжает к дому, встречает мать,
жена.

– Мать, тебе прощаю, жене никогда.

Мать, тебе прощаю, жене никогда.

Закипело сердце в могучей груди.

Закипело сердце в могучей груди.

Заблестала сабля в могучей руке.

Заблестала сабля в могучей руке.

Отрубил головку неверной жене.

– Что же я наделал, чего ж я натво-
рил,

Жинку я зарезал, детей осиротил.

Вариант 2

Расскажи, папаша, про семью мою.

– Семья, слава Богу, прибавилась.

Семья, слава Богу, прибавилась.

Жена молодая дитя родила.

Сын отцу ни слова, скорее на коня.

Подъезжает к дому, стоит мать

родна.

– Ты прости, сыночек, любимой

жене.

Заблестала сабля в могучей руке.

Заблестала сабля в могучей руке.

Отрубил головку неверной жене.

– Что же я наделал, чего ж я натво-
рил,

Маленьку малютку совсем осиро-
тил.

Поехали кубанцы

(каждый куплет повторяется 2 раза, сначала солистом быстро
проговаривается, затем подхватывает хор)

Поехали кубанцы решения судьбы искать,

А бедная Маруся стояла у ворот.

По её румяным щечкам катилась слеза.

– Не плачь, не плачь, Маруся, – кубанец говорит,

– Срок призова отбуду, женюсь на тебе.

– Женись, женись, мой милый, женись на другой.

Тебя Господь накажет несчастною судьбой.

Несчастной, злощастной, немилой женой.

Солнце сходит и заходит

Солнце сходит и заходит,

А в моей тюрьме темно,

Днем и ночью часовые

Стерегут мое окно.

Как хотите, стерегите,

Я и сам не убегу.
Как мне хочется на волю,
Цепь порвать я не могу.
Уж вы, цепи мои, цепи,
Вы железны сторожа.
Не порвать, не порезать –
Доля горькая моя.
Час двенадцатый подходит,
Часовой обед несет,
Чашку щей, краюшку хлеба
За решетку подает.
Как взглянул я: в (этой) чашке черви
Кишем кишат.
Бросил ложку, сам заплакал;
И не евши лягу спать.

Была тихая погода

Была тихая погода, мы гуляли под луной,
Аз молоденьк(ой) мальчишка стал ухаживать за мной.
Говорил он про житейство, про любовь стал говорить,
А я слушала, молчала, за им дальше, дальше шла.
А я слушала, молчала, за им дальше, дальше шла.
Не в знакомую аллею я не помню, как зашла.
Не в знакомую аллею я не помню, как зашла.
Вдруг, упавши на колени, он сказал: – Люблю тебя.
Зглянь-ка, миленький, на небо, в небе звезды и луна.
Што нам небо, што нам люди, когда мы с тобой вдвоем.
Через три же те денечка мать приданы собрала,
За помещика седого дочку замуж отдала.
Я помещика седого даже видеть не могла,
Без мальчишка молодого жить на свете не могла.

Во субботу, день ненастный

Во субботу, день ненастный,
Нельзя, нельзя в поле работать,
Э-эй ну, нельзя в поле работать.
Нельзя в полюшке работать,

Не боронить, не боронить, не пахать,
Э-эй ну, не боронить, не пахать.
Только можн(а) нам, ребята,
Во зеленый, во зеленый сад гулять.
Во зелен(ы)м во садочке
Соловей, соловей-пташка поет,
Э-эй ну, соловей-пташка поет.

Сяду я за стол

Сяду я за стол да подумаю,
Как на свете жить одинокому,
Как на свете жить одинокому.
Пойду, выйду я в степь широкую,
Пойду, выйду я в степь широкую,
Посмотрю там рожь высокую.
Не шумит ли рожь спелым колосом.
Ты пропой, казак, громким голосом.

Последний нонешний денечек

Последний нонешний денечек гуляю с вами я, друзья,
А завтра, завтра чуть светочек заплачет вся моя семья.
Заплачут братья мои, сестры, заплачет мать и мой отец,
Ещё заплачет дорогая, с которой три года гулял.
Колески к дому подкатали: готовьте сына своего.
А сын давно уже готовый, и конь оседланный стоит.

Второй вариант

Коляска к дому подъезжает, колеса об землю стучат.
С коляски старший отвечает: «Готовьте сына своего».
Крест сын давно готовый, семья вся замертво лежит.
Его котомка с сухарями давно на лавочке стоит.

Любовь, все знают хорошо...

Любовь, все знают хорошо, она изменчива бывает,
Во многих случаях она у многих жизни отнимает.
Так много песен слышал я, своими видел я глазами:
Судили девицу одну, она дитя была годами.

Она просила говорить, и судьи ей не отказали,
Когда закончила она, зал переполнен был слезами.
– Он бил и изгонял меня, я отомстить ему решила,
Кинжал вонзила ему в грудь. Ох, судьи, я его убила.

Проснулася деревня

Проснулася деревня, просну, проснулся солнца свет.
На площади военной солдат в оружие одет. – 2 раза.
Он тихо марширует на своем скакуне. – 2 раза.
Поводьям управляет, как будто по струне. – 2 раза.
А бедная Маруся стояла у ворот. – 2 раза.
По её румяным щечкам катилась слеза. – 2 раза.

Скажи ты, мой верный товарищ

– Скажи ты, мой верный товарищ, за что ты попал в рудники?
За что ты прикованный к тачке с железной лопатой в руке?
– Скажу я вам, братцы, всю правду, не скрою от вас ничего:
Я был атаманом над шайкой и имел 60 молодцов.
Любил по базарам я шля(дц)а и грабить богатых купцов. – 2 раза
Бывало, как из лесу выйдешь, деревни и села сож(г)ешь.
Крестьянски дома расporушим, девчонок с собой заберем.
Однажды я из лесу вышел, на небе блеснула луна,
Взглянул я вдаль по дорожке, там двое прохожих идут.
Карманы у них не пустые, в котомках чего-то несут.
Взмахнул по привычке, дубиной я сразу убил.
Обшарил я ихны карманы, четыре копейки нашел.
Из этих из двух из убитых отца я родного признал.
Упал пред им на колени и долго над трупом рыдал,
За эти четыре копейки сюда в рудники жить попал.

Раздел 4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

*Гребенюк Галина Вячеславовна, ассистент-стажер
Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук,
доцент, заведующий кафедрой народного танца
Кемеровский государственный институт культуры*

ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ НАРОДНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ

DYNAMICS OF FOLK DANCE CULTURE IN THE XXI CENTURY

Аннотация: Статья посвящена проблемам развития и сохранения народной танцевальной культуры в современном мире и в современных условиях. Описаны рекомендации, которые окажут содействие в сохранении и развитии фольклорного русского танца, повысят интерес к его изучению.

Ключевые слова: народный танец, аутентичный танец, танцевальное искусство.

Abstract: The article is devoted to the problems of development and preservation of folk dance culture in the modern world and in modern conditions. The recommendations that will assist in the preservation and development of folklore Russian dance, increase interest in its study are described.

Keywords: folk dance, authentic dance, dance art.

Танец – первая глава в истории человечества.

С. Н. Худеков, искусствовед, журналист, теоретик танца

Тотальные вопросы поставил XXI век для человечества, среди которых очень остро обозначается проблема национальной идентичности и национальной культуры.

Интерес к проблеме обусловлен тем, что народное танцевальное искусство имеет особую ценность и значимость в век цифровых коммуникаций. Важна потребность в его сбережении как одного из главных ком-

понентов национального духовного наследия народа. Именно в такое время, когда происходит снижение численности сельского населения, усиление роли городов и городской культуры, экономическая интеграция приводят к серьезной минимизации количества носителей народной культуры. Народный танец приобретает другое значение, обрабатывается профессиональными субкультурами, подвергается влиянию общественной культуры, приспосабливается к модернизму.

Цель научного исследования заключается в анализе путей оптимизирования и преобразования в социокультурном пространстве XXI века роли и места народной танцевальной культуры, определении ее значимости.

В данной статье предлагается рассмотреть следующие вопросы:

- провести анализ изданных публикаций по данной теме, опубликованных с начала 2000 года – монографий, диссертационных исследований, учебных пособий;
- выявить основные проблемы процесса изучения фольклорного танца в современных условиях;
- обозначить перспективы развития народной танцевальной культуры на современном этапе, формы и способы ее сохранения.

Исторически народный танец, как совокупность культурного достояния, включает в себя такие народные традиции, как игры, календарные и семейно-бытовые обычаи и обряды, музыкальное сопровождение, сказки, легенды, приметы, предания и т. д. Поэтому в настоящее время следует учитывать и брать за основу бесспорный факт, что мировая культура, как и мировая цивилизация, выступает в качестве интенсивно воздействующего всеобщего мотиватора, которым нельзя пренебрегать.

Сохранению и развитию народных танцевальных традиций способствовала их передача из поколения в поколение, что содействовало преемственности и обогащению национальной народной культурой современного подрастающего поколения. В данном случае, как отмечают многие культурологи, фольклористы, проблема сохранения, интенсификации и популяризации народной танцевальной культуры сегодня очень актуальна. Например, Н. А. Стручкова отмечала, что «при новых условиях всеобщей интеграции в процессе формирования этнического сознания решающее значение приобретает ряд компонентов национальной культуры, среди которых особое место занимает народное танцевальное искусство» [5, с. 153]. Балетовед Н. Е. Шереметьевская, обращая внимание на развитие и сохранение национальной культуры, отмечает, что «хореографическое искусство – важная часть национальной культуры народа. И от

того, какое место в ней занимают шедевры, созданные мастерами прошлого, во многом зависят пути её развития не только сегодня, но и завтра» [7, с. 24].

В XXI веке хореографическая деятельность многих профессиональных и любительских коллективов стала основываться на современных формах и способах трансформации русского народного танца в соответствии с концепцией развития культуры и народного творчества. Используя в своем репертуаре русские народные танцы, основанные на традиционности, они художественно, сценически, динамично реформируют танцевальные, вокально-хореографические композиции, преобразуя их с учетом современности. Это вытекает из того, что «танцевальное искусство не представляет собой что-то неизменное. В живом процессе творчества содержание и формы народных танцев видоизменяются, отражают сдвиги, происходящие в исторической, социальной, бытовой и культурной жизни народа» [2, с. 91]. Многие исследователи наблюдают изменения народных танцев начиная с дохристианской Руси и заканчивая советским периодом, когда активно развивались ансамбли самодеятельности. На современном этапе процесс развития народных танцев также не остановился, хотя их сохранение встречает целый ряд затруднений.

Проанализировав научную и учебно-методическую литературу, мы выявили несколько значительных проблем в процессе сбережения этнического танца:

1. Формирование средств коммуникации создало мир как единое информативное пространство, взаимопроникновение цивилизаций и аккультурация стали очень интенсивными. XXI век – время постмодернизма, особенностью которого является слияние традиций, игра с разными стилями искусства, эклектизм. Для нашей постиндустриальной эры свойственен отход от этнических, национальных традиций, экономический и цивилизационный глобализм.

2. Сокращаются творческие коллективы – этнографические, фольклорные, любительские, основой репертуара которых являются народные танцы, песни, игры, особенно это касается жителей сельской местности. Носителями традиционной танцевальной культуры чаще всего были люди старшего поколения. На сегодняшний день во многих городах, поселках функционируют народные творческие коллективы, базирующиеся в Домах культуры, детских школах искусств, центрах фольклора, которые стремятся в сценическом исполнении хороводов, плясок, кадрили сохранять их образность, яркость, характер. Но сегодняшний социум

определил следующую проблему: «воздействие городской субкультуры и массовой культуры, все более мощное по мере развития национальных отношений. Вследствие этого традиционный танец теряет позиции преобладания» [2, с. 85].

3. Встречаются ошибки при выборе для сценической постановки формы и вида народного танца: композиционного построения, музыкального сопровождения, сценического решения костюмов и др.

4. При постановке конкретного вида народного танца не используется истинная танцевальная лексика. Из номера в номер мигрируют одинаковые положения рук, ног, головы, схожие по ритму дробы, однотипные присядки, припадания и ходы, «моталочки» и «веревочки», «ковырялочки». Нет региональных различий. Переходя на механические движения, мы содействуем лишь физическому развитию тела. В результате танец перестает быть носителем информации, перерастая в нечто прикладное для формирования тела. Ключевая цель хореографов – создавая новое, не потерять старое, заполнив каждое движение и перемещение смысловой составляющей, читаемой и понятной для созерцателя [6, с. 79].

5. Утверждаются стандартизация, трафаретность композиции танца и отсутствуют поиски «свежих» путей по сохранению богатства и многообразия русского народного танца [3, с. 33].

6. Еще об одной значительной теме в своей статье «Проблема сохранения и развития национальных историко-культурных традиций в народно-сценическом танце» говорит Е. Н. Попова: «за последние десятилетия в хореографическом искусстве нашего государства обозначились новые пути развития. Существенные изменения в общей социально-общественной структуре повлекли за собой дифференциацию во вкусах, симпатиях и оценках явлений хореографического искусства, большая часть молодого поколения потянулась к современному танцу, его многообразным направлениям, руководители танцевальных коллективов отдают дань популярным веяниям [4, с. 481].

Эти и остальные трудности в огромной степени воздействуют на сохранение народных танцев для будущих поколений, и на них нужно обращать пристальное внимание как ученым и исследователям, так и хореографам и руководителям танцевальных коллективов.

В 1987 году в Новгороде состоялось значимое и ценное мероприятие для формирования народного танцевального искусства – Международный форум народного танцевального творчества под эгидой ЮНЕСКО. По окончании форума приняты следующие рекомендации, ко-

торые, по мнению участников, должны содействовать сохранению и развитию фольклорного русского танца, углубленному его изучению:

- тщательное исследование хореографами исконно народных, фольклорных обрядов и обычаев, традиций их исполнения, так как именно они источник аутентичного народного танца;
- организация творческих мастерских и научных конференций;
- создание рабочей группы исследователей, целью которой должна быть спецификация терминов, используемых в народной хореографии;
- введение национальных архивов народного танца [8].

По мнению А. И. Шилина, ведущего российского специалиста в области этнографии, данные рекомендации не утратили своей актуальности и по сей день.

Аналитики считают, что увеличение показателя изученности русской народной хореографии находится в зависимости от внимания к региональным особенностям аутентичного танца. Особенно богатство русской народной хореографии складывается из уникальности, лексики, манеры исполнения. Проработка танцевальной лексики областной аутентичной хореографии, ее обрядовых истоков послужит насыщению народно-сценического танца.

При изучении русской танцевальной культуры с детьми нужно использовать игровые технологии, погружать их в мир традиций и объяснять им смысловое значение того или иного движения, поворота головы, использования атрибутики (платок, кушак, обереги и т. д.). В мире новейших технологий важно использовать на уроках интерактивные технологии – демонстрацию фильмов о культуре, танцах, обрядах, песенном творчестве [3, с. 34].

И важно помнить о манере танца, манере исполнения. Не гнаться за виртуозностью при исполнении технически трудных элементов, а заполнять танец смыслом, образом, внутренним чувством танцующего. Исполнителю нужно достигать естественности, чувства меры, свободы при исполнении танца, не нужно добиваться «дежурной улыбки» – это не признак манеры русского народного танца.

Следовательно, постижение народной культуры путем введения инновационных методов подводит нас к следующим аспектам:

- понимание способов стилизации народного танца и художественно грамотного придания ему современного звучания, особенно при ориентации на молодого зрителя;

- поиск новых композиционных решений на сценической площадке народного и современного искусства.

Изученные аспекты смогут привести к решению рассмотренных в статье проблем. При этом, поднимая народное искусство на более высокую ступень, надо постараться не потерять то драгоценное, что сотворил народ. Балетмейстер должен уметь сохранять и деликатно развивать отличительные черты русского народного танца.

Важным стимулирующим способом для сохранения и развития народного танца являются различные международные, всероссийские фестивали и конкурсы хореографического искусства, народного творчества, творческие лаборатории и проекты, мастер-классы.

Таким образом, принимая во внимание поставленную цель и задачи, в нашем исследовании мы подошли к определенному выводу, что в современном социокультурном пространстве, учитывая определенные преобразования народного искусства, развитие информационных технологий, модернизацию всех сфер жизнедеятельности человечества, именно в этот период не трудно утратить национальную индивидуальность в танце. Для того чтобы подобных явлений не было, балетмейстер должен уметь сохранять и деликатно развивать отличительные черты русского народного танца. Надо больше пробовать, экспериментировать, опираясь на традиции, но и учитывать запросы эпохи.

Родной язык, народный танец, мелодия, песня, обряд, традиция – это ядро национального характера, выработанное в течение множества столетий. И на сегодняшний день хореографическое искусство не сможет динамично эволюционировать без полного изучения народного искусства и его традиций.

Список литературы

1. Богданов Г. Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 1988. – С. 17.
2. Ишкин Б. С. Проблемы сохранения традиционной русской танцевальной культуры // Вестник Челябин. гос. академии культуры и искусств. – 2006. – № 2 (10). – С. 84–100.
3. Кузнецов Е. А., Кузнецова М. С. Современные тенденции в интерпретации русского народного танца: традиции, новаторство, эксперимент. Методические рекомендации. Подготовлены в рамках федерального

- проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» / Министерство культуры Российской Федерации; ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»; Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры. – Химки, 2022. – 79 с.
4. Попова Е. Н. Проблема сохранения и развития национальных историко-культурных традиций в народно-сценическом танце // Национальное культурное наследие России: региональный аспект. Материалы V Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Соловьевой. – Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2017. – С. 480–486.
 5. Стручкова Н. А. Использование историко-этнографических данных в постановке якутских народных танцев // Культурология традиционных сообществ. – Омск, 2002. – С. 153–159.
 6. Фомченко Е. В. Трансформация функций и традиций русского народного танца: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Тюмень, 2022. – 204 с.
 7. Шереметьевская Н. Е. Эстрада и балет: взаимосвязь и взаимовлияния // Советский балет. – 1984. – № 3. – С. 24.
 8. Шилин А. И. Сохраним народный бытовой танец (реферат) [Электронный ресурс]. – URL: <https://obrazovanie-gid.ru/referaty/aleksej-ivanovich-shilin-sohranim-narodnyj-bytovoj-tanec-referat.html>.

*Лункина Анастасия Дмитриевна, студент
Катымаева Екатерина Павловна, старший преподаватель
кафедры классической и современной хореографии
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ ОСВОЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ДЕТЬМИ В ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

THE PECULIARITY OF MASTERING THE CLASSICAL DANCE OF CHILDREN IN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Аннотация: В статье рассмотрены методы и приемы привлечения ребенка к классическому танцу, а также представлены актуальные проблемы в дошкольных образовательных учреждениях. Дается описание

значения классического танца, его чётко выраженной системы движений, как залога развития физических возможностей, грамотного и последовательного изучения методики движений, а также качественного освоения исполнительской техники. Приводятся способы применения игрового и ассоциативного методов обучения в процессе занятия с детьми дошкольного возраста.

Ключевые слова: классический танец, дошкольное образовательное учреждение, метод обучения, мотивация.

Abstract: The article discusses methods and techniques of attracting a child to classical dance, as well as presents current problems in preschool educational institutions. The description of the meaning of classical dance, its clearly expressed system of movements is the key to the development of physical capabilities, competent and consistent study of the technique of movements, as well as the qualitative development of performing techniques. The descriptions of the application of the game and associative method of teaching in the process of classes with preschool children are given.

Keywords: classical dance, preschool educational institution, teaching method, motivation.

В области изучения классического танца имеется значительный комплекс эффективных способов и методов работы, обеспечивающих не только эффективное профессиональное обучение, но и действенные занятия в любительской хореографической сфере.

Тем не менее, в детских дошкольных образовательных учреждениях обучению классическому танцу уделяется недостаточное внимание. Это определено противоречием, которое существует в необходимости использования данной дисциплины. Основные положения, о которых пойдет речь, применимы в практике обучения в детских дошкольных образовательных учреждениях, таких как: детские сады, хореографические студии, детские школы танцев и др., а также могут быть рекомендованы педагогам классического танца в детских дошкольных образовательных учреждениях.

Цель: комплексный анализ методов работы с детьми; выявление у учеников интереса к классическому танцу; объяснение основ классического танца; обучение учащихся специальным знаниям и навыкам двигательной активности; обучение способам выражать себя посредством движения; привитие представлений о красоте, об эстетике танца.

Задачи: обучение комплексу упражнений, способствующих развитию двигательного аппарата; формирование у детей привычки к сознательному изучению движений и освоению знаний, необходимых для дальнейшей работы; воспитание организованности, дисциплинированности, четкости, аккуратности.

В настоящее время особое внимание уделяется дошкольному возрасту, потому что именно в данном возрасте у детей начинается формироваться личность. Поэтому обучение и воспитание являются неотъемлемой частью жизни ребенка. Такими учреждениями, где ребёнок получает конкретные знания и умения, являются детские сады, студии детского развития, семейные клубы. В основу организации воспитания и обучения маленьких детей в дошкольных учреждениях заложены уроки, которые предполагают разнообразные занятия, включающие чтение, игры, вокал, марионеточный театр, музыкальное исполнение, физические упражнения и т. д. Танцевальные занятия, как правило, имеют востребованность, а во многих учреждениях являются обязательными. В их комплекс входят ритмические музыкальные композиции, спортивные упражнения, работа на полу, хореография и другие элементы танца. Возможно, данное сочетание занятий можно обосновать тем, что они все направлены на физическое усовершенствование, формирование навыков исполнения, гармоничность, творчество, а также развитие различных видов памяти, включая зрительную, слуховую, мышечную и другие.

Всем известно, что классический танец является основой для исполнительского хореографического искусства, независимо от его жанровой направленности, будь то народно-сценический или современный танец. Он представляет собой не только базу всех разновидностей танцевального творчества, но и самую сложную форму балетного искусства.

Классический танец сформировался как определенная структура движений, следовательно, правильная организация занятий является гарантией развития физических способностей, умелого и последовательного изучения способов движения, а также качественного освоения исполнительских приемов. Гибкость и уверенность, выражение себя через танец и навыки критического мышления – все это важно. Опыт свидетельствует о том, что часто преподаватели танца не используют традиционные танцевальные формы при работе с детьми младшего возраста. Это обусловлено недостаточным количеством или полным отсутствием учебного материала.

ла по обучению классическому танцу детей дошкольного возраста. Однако использование классического танца является ключом к профессиональной методике обучения и, следовательно, к эффективности освоения. Овладение танцевальным исполнительством, в том числе и классическим танцем, предполагает художественно-эстетическое развитие, чтобы дети были подготовлены к художественному восприятию и творческому созиданию. Оно (освоение) невозможно без физического развития, куда включается: координация, гибкость, устойчивость (апломб), выносливость и т. д. Овладение танцевальным мастерством формирует пластичность, уверенность, выносливость и другие аналогичные качества, необходимые для достижения цели.

В какой бы области классический танец ни изучался, основой его усвоения является экзерсис (фр. *exercice* – упражнение). В начале занятия по классическому танцу проводятся упражнения, а уже затем исполнители переходят к выполнению движений в центре зала, которые способствуют формированию профессиональных навыков. Такие требования обязательны для достижения танцевального мастерства. Гибкость и мощность мышц, правильное положение тела и кистей, устойчивость и согласованность движений – всё это позволяет расширить профессиональное мастерство танцовщика. Даже самые знающие и зрелые исполнители балета во время всей своей карьеры используют классическую гимнастику и экзерсис, поскольку они представляют собой всеобъемлющую систему тренировок в обучении различным видам танцев. Поэтому педагогам необходимо включать экзерсис в свою программу обучения детей дошкольного возраста.

Основная трудность, которую испытывают дети при изучении классического танца и выполнении упражнений, заключается в том, что им сложно управлять своим телом, ощущать его и контролировать. Дети не имеют достаточно развитую способность концентрации внимания, что делает затруднительным для них фокусироваться на определенном упражнении. Следовательно, в ходе занятий с детьми младшего возраста крайне важно использовать игровой и ассоциативный методы обучения.

Например, объясняя какое-либо упражнение, нужно сравнивать его с каким-то предметом, игрушкой или игрой. Не стоит исправлять детей, когда они только приступили к изучению материала, нужно хвалить их, даже если у них не получается так, как нужно. Это необходимо для того, чтобы у ребенка не пропал интерес к занятиям и развивалась самостоятельная деятельность.

Позже можно делать замечания, но нельзя нагружать ребенка большой по объему информацией, нужно заострить внимание на чем-то одном и объяснить ребенку, что от него требуется. Тем не менее, количество конкретного материала должно расти в процессе проведения каждого урока. Но необходимо иметь в виду, что расширение образовательного контента, в самом его ядре, представляет собой изрядно запутанный процесс, поэтому необходимо выдавать материал постепенно. Чтобы закрепить этот материал нужно использовать репродуктивные методы обучения (многократное повторение).

Вызвать интерес к занятиям так же помогут несколько форм мотивации:

- словесная мотивация (например, прием соревнования, похвала);
- предметно-действенная мотивация (например, использование в процессе занятия какого-либо предмета, игрушки, сказочного персонажа. К примеру, можно взять мягкий мячик для развития подвижности стопы);
- создание проблемной ситуации. Педагог ставит задачу, а дети предлагают варианты решения этой проблемы.

Музыкальные композиции, пригодные для занятий классическим танцем с детьми дошкольного возраста, следует подбирать простые по структуре и понятные для восприятия. Одновременно контролировать учебный материал и уловить ритм для детей является чрезвычайно трудным. Кроме этого, также необходимо убедиться, что музыкальный ритм соответствует способностям детей, поэтому на начальных стадиях должен варьироваться от медленного до умеренного, поскольку учащиеся еще не обладают достаточными исполнительскими умениями.

Практическая часть

Мы проходили практику в детской школе танцев «Дети балета».

Наблюдения и опыт

Наши ошибки:

- использование уменьшительно-ласкательных слов;
- несовмещение движений с музыкой, из-за этого дети сбивались и не понимали, как выполнять задания под музыку;
- использование слова «давайте».

Особенности, которые мы заметили при прохождении практики.

Детям действительно нравится то, что они делают. Они с большим энтузиазмом танцуют номера и проявляют интерес к определённым упражнениям в процессе занятия

Некоторые дети впадают в ступор, когда педагог напрямую спрашивает, как правильно исполнить движение, даже если они знают правильный ответ.

Несмотря на строгость педагога к детям, они всё равно любят педагога и испытывают к нему симпатию.

В коллективе «Дети балета» мы заметили, что дети дисциплинированы и готовы к изучению нового материала.

Начиная занятия с детьми, педагог-хореограф, прежде всего, должен стремиться заинтересовать детей, научить их любить и понимать искусство танца, которое расширяет сферу их интересов, обогащает их новыми впечатлениями.

Команда юных танцоров сможет добиться успеха только при наличии опытного наставника, который в совершенстве владеет профессиональными знаниями и умело применяет их в процессе обучения и тренировки. В противном случае допущенные преподавателем ошибки окажут негативное влияние на успех танцоров. Педагогам необходимо иметь понимание уникальных подходов к обучению детей разных возрастов, осведомленность в причинах наиболее распространенных ошибок, которые возникают в процессе занятий.

Если педагог применяет правильный подход к обучению хореографии, то дети чувствуют эстетику поведения в быту, а также подтянутость и вежливость становятся нормой поведения.

Список литературы

1. Александрова Н. А. Балет. Танец. Хореография: краткий словарь терминов и понятий. – 2-е изд. испр. и доп. / сост. Н. А. Александрова. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011. – 624 с.: ил. – (Мир культуры, истории и философии).
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – Изд. 6. – СПб.: Лань, 2001. – 192 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Клименко Н. А. Экзерсис *par terre* как средство развития физических возможностей участников хореографического любительского коллектива // Инновационная наука. – Тамбов: Наука, 2021. – № 11–1. – 8 с.
4. Крысько В. Г. Психология и педагогика: курс лекций. – 4-е изд., испр. – М.: Омега – Л, 2006. – 368 с.: ил.; табл. – (Библиотека высшей школы).

*Филиппова Маргарита Вахидовна, студент
Русинова Ольга Артемовна, кандидат исторических наук, доцент
Восточно-Сибирский государственный институт культуры*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БУРЯТИИ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

CHOREOGRAPHIC ART OF BURYATIA IN SCIENTIFIC RESEARCH AND COMMUNICATION SPACE

Аннотация: Статья посвящена истории изучения бурятского хореографического искусства. Рассматриваются монографии, научные статьи, сборники материалов научно-практических конференций, публикации в средствах массовой коммуникации их достоинства и лакуны, что позволяет предложить направления дальнейшего изучения темы.

Ключевые слова: бурятский балет, национальное танцевальное искусство.

Abstract: The article is devoted to the history of the study of Buryat choreographic art. Monographs, scientific articles, collections of materials of scientific and practical conferences, publications in mass media are considered. Their advantages and lacunae are revealed, which allows us to suggest directions for further study of the topic.

Keywords: Buryat ballet, national dance art.

Современная социально-политическая ситуация породила все возрастающий интерес к истории, материальной и духовной культуре нашего Отечества и малой родины. Отмечается широкая востребованность материалов о феноменах и артефактах, формирующих гордость за их присутствие в каждой национальной культуре. Однако между их востребованностью и наличием, а также спектром затронутых объектов нередко существует противоречие.

В Бурятии, например, в настоящее время наиболее полно изучены литература, музыка, изобразительное искусство. История же хореографического искусства исследована недостаточно: в основном это статьи о танцовщиках и об отдельных спектаклях, хронологически ограниченные рамками XX века. В связи с этим целью данной статьи является обобщение и анализ существующих материалов по данной теме, выявление лакун для определения направлений последующих исследований. Последнее обосновывает новизну работы.

В истории изучения бурятского хореографического искусства можно выделить несколько этапов. В 1937–1954 годах оно получило отражение в отдельных рецензиях, публиковавшихся в республиканских газетах «Бурят-Монгольская правда» и «Унэн». В 1960-х годах освещение балетных спектаклей становится регулярным. В газете «Правда Бурятии» публикуются статьи журналистов: Т. Волынцевой, Ч. Гомбоина, О. Бараевой, Л. Зандановой, К. Харанутовой, Т. Очировой, Л. Неретиной, Н. Гончиковой. С 1967 года систематический анализ хореографических спектаклей Бурятского государственного театра оперы и балета публиковал в республиканской прессе (газетах «Правда Бурятии», «Молодежь Бурятии», «Бурятия», «Буряад унэн») преподаватель Улан-Удэнского музыкального училища Олег Иосифович Куницын, привлекавший к критической деятельности и студентов теоретико-композиторского отделения училища: Л. Третьякову, Г. Отраднову, Г. Бажанову, О. Мартыненко.

Подробностью анализа выделяются газетные и журнальные статьи бурятских театроведов Анатолия Политова, Владимира Матханова, Лилии Мартыненко, Туяны Николаевой (Будаевой), музыковедов Ольги Русиновой, Валентины Лазаревой, Надежды Цибудеевой. Следует отметить долгую плодотворную работу радиожурналиста Эржены Гомбоевой. В летопись истории бурятского хореографического искусства важен вклад танцовщиков: Татьяны Гергесовой, Федора Иванова, Цыден-Еши Бадмаева, Бакалина Васильева.

Начиная с 1940 года – времени Первой декады бурятского искусства и литературы в Москве – выступления бурятских танцовщиков широко освещались в столичных массовых и специализированных изданиях: газетах «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Советское искусство», «Учительская газета» (1940), журнале «Огонек» (1947), «Советская культура» (1965). Вторая декада 1959 года – в газетах «Правда», «Известия», «Советская Россия», «Советская культура», «Вечерняя Москва», «Московский комсомолец», журнале «Театральная жизнь». Музыке балетных спектаклей была посвящена статья, опубликованная в журнале «Советская музыка» в 1976 году. Особенное внимание критиков и журналистов вызвали гастроли театра в 1979 году, после которых театру было присвоено звание «академический». Обзоры гастрольной программы, рецензии на отдельные спектакли, очерки об артистах публиковали газеты: «Правда», «Известия», «Советская Россия», «Советская культура», «Комсомольская правда», «Московская правда», «Московский комсомолец», «Ленинградская правда», «Смена», «Вечерний Ленинград», «Вечерняя Москва», «Ставропольская правда». Все гастрольные выступления Бурят-

ского театра оперы и балета освещались в прессе городов, принимавших гастроль [1].

Министерством культуры республики была инициирована подготовка альбомов и сборников статей о деятелях хореографического искусства: «Мастера искусств Бурятии» (1998), «Лауреаты международных, российских, региональных и республиканских конкурсов» (2003), «Народные артисты СССР и России – гордость земли бурятской» (2007). Однако аналитический дискурс, по понятным причинам, уступал популярным обзорам.

Третье тысячелетие ознаменовалось проведением региональных и международных научно-практических конференций, посвященных проблемам хореографического искусства, организованных Восточно-Сибирской государственной академией культуры и искусства (с 2015 года – институт культуры) и Бурятским республиканским хореографическим колледжем. Материалы докладов стали основой сборников статей: «Возрождение, сохранение и развитие традиционной хореографии» (2001), «Сохранение традиций русского классического балета в национальной республике» (2003), «Сценическая интерпретация национального танцевального наследия» (2010). Готовится к публикации статья В. В. Кожевникова, ныне возглавляющего Бурятский республиканский хореографический колледж, по материалам международной конференции «Проблемы сохранения музыкального и хореографического своеобразия культур народов России и Азиатско-Тихоокеанского региона» (2021), посвященная обобщению истории формирования национального балетного репертуара театра. Оперативная информация, включающая анонсы и рецензии на спектакли, критические статьи, очерки о деятелях хореографического искусства, доступна на сайтах Министерства культуры Бурятии и Театра оперы и балета.

Первыми обстоятельными работами, затрагивающими проблематику бурятского балетного искусства, являются исследования Л. С. Ходорковской, Г. Ц. Бельгаева и И. М. Хабаевой. Монография Л. С. Ходорковской, опубликованная в 1954 году, создана по материалам ее диссертационного исследования, защищенного в ГИТИС [2]. Ее ценность заключается в определении истоков бурят-монгольского театра – драматического и музыкального, обобщении информации из опубликованных рецензий, записей личных бесед с драматургами, актерами, режиссерами, композиторами, художниками, собственных анализов спектаклей. Статья Г. Ц. Бельгаева [3] является справочно-информационной работой, важной для историков. Авторы не ставили перед собой задач искусствоведческого характера и сосредоточили внимание на фактологическом материале.

Первым трудом, полностью посвященным хореографическому творчеству 40–50-х годов была книга «Артисты бурятского балета» И. М. Хабаевой – первого профессионального бурятского балетмейстера, окончившего ГИТИС [4]. Опубликованная в 1959 году, она представила материал, на который опирались авторы последующих работ. Так, говоря о бурятском балете, на труд И. М. Хабаевой ссылается П. Гуревич, автор опубликованной в 1964 году книги «Оперный театр Бурятии», охватившей большой период развития театра, но рассматривавшей в основном оперные спектакли [5].

Наиболее полно история балетного искусства Бурятии рассматривается в монографии музыкального критика, кандидата искусствоведения, профессора Олега Иосифовича Куницына «Музыкальный театр Бурятии» [1], опубликованной в 1988 году. Синтез разножанровых материалов – рецензий, очерков, портретов, обзоров материалов прессы – формирует картину создания балетных спектаклей и их интерпретаций. Достоверности информации способствует то обстоятельство, что автор был непосредственным свидетелем жизни бурятского театра с 1967 года, не случайно О. Куницына называли «летописцем бурятской музыкально-театральной культуры». Научно-популярное издание, рассматривающее историю Бурятского академического театра оперы и балета в его становлении от 1939 до 1987 года в широком социально-культурном контексте, позволяет осмыслить историю художественной культуры республики.

Предметом научного рассмотрения творческая деятельность в сфере сценической хореографии не становилась еще долгое время. Научный дискурс был претворен в отдельных статьях, рассматривающих первичные формы танцевального искусства бурятского народа, авторами которых были М. Хангалов, А. Уланов, И. Манжигеев, В. Найдаков, В. Найдакова, И. Тугутов, Д. Дугаров, Д. Николаева.

Диссертационные исследования, освещающие феномены, предвосхищавшие появление сценической хореографии, имели культурологический характер. Исследование Н. Абзаева было посвящено анализу мистерии Цам, работы О. Буксиковой и Д. Дугаржапова – обрядовой и игровой деятельности.

Научное осмысление разных этапов истории развития бурятского балета – от первых шагов балетной труппы до освоения бурятскими артистами мировой классической хореографии и создания национальных балетов – демонстрируют статьи Л. И. Протасовой, опубликованные в сборниках материалов конференций в Улан-Удэ, Тамбове, Санкт-Петербурге, «Вестниках» Московского и Восточно-Сибирского институтов культуры,

Бурятского государственного университета. Эти статьи стали фундаментом диссертации, защищенной ею в Восточно-Сибирском государственном институте культуры в 2007 году.

Через 10 лет, в 2017 году, вышла монография профессора кафедры «Педагогика балета» Восточно-Сибирского государственного института культуры (ВСГИК) Ларисы Иннокентьевны Протасовой «Балетный театр Бурятии (1939–2000)». Монография стала долгожданным трудом, обобщающим существующие материалы по истории зарождения и становления балетного театра Бурятии. В монографии рассматриваются предпосылки появления балетного искусства, этапы его развития, динамика освоения традиций русского балетного искусства и проявления самобытных народно-художественных традиций [6].

В исследовании используются также архивные и полевые источники – беседы с деятелями балета. Объективность исследования подтверждается непосредственным участием автора в описываемых событиях. Творческая деятельность Л. Протасовой в театре в качестве солистки балета, позднее – репетитора балетной труппы, а также педагогическая и организационно-творческая деятельность в Бурятском хореографическом училище, где она была педагогом нескольких балетных классов и художественным руководителем, позволила ей быть не только наблюдателем, но и участником историко-культурного процесса.

Активизировали научную деятельность преподаватели ВСГИК – в журнале «Вестник ВСГИК» публикуются статьи А. Г. Багадаевой, Л. Г. Пермяковой, А. А. Банзаракцаевой, в прошлом балерин Бурятского и Якутского театров, анализирующие балетные спектакли и творчество артистов балета. Истории народной танцевальной культуры бурят посвящены учебно-методические пособия Т. Б. Вампиловой и А. В. Тугай.

Становление профессионального хореографического образования отражено в юбилейных научно-популярных изданиях Бурятского республиканского хореографического колледжа имени Л. П. Сахьяновой и П. Т. Абашеева, последним из которых стал альбом «Танцующие во времени», посвященный 60-летию колледжа [7]. Публикация 2021 года представляет творческие портреты преподавателей училища и его выпускников – артистов балетных театров и ансамблей России, ближнего и дальнего зарубежья и преподавателей, занимающихся педагогической деятельностью в учебных заведениях и хореографических коллективах. Освещаются деятельность концертмейстеров и административных работников, приглашенных мастеров, выпускные спектакли и отчетные концерты воспитанников училища. Вводятся в обиход имена, спектакли, да-

ты, уже забытые большинством, факты, ранее ускользавшие от внимания исследователей и рецензентов.

Таким образом, в изучении становления и развития хореографического искусства Бурятии, охватывающем разные направления, достигнуты определенные успехи, но многое еще остается за пределами осмысления. Необходимо выявить роль хореографического искусства в системе культуры, восполнить пробел системного изучения истории балетного театра Бурятии: осмыслить историко-культурные условия и закономерности развития балетного жанра, взаимодействия национальных танцевальных традиций и европейского балетного искусства – классического и современного, подвергнуть научному анализу спектакли третьего тысячелетия.

Не исследовано влияние монгольского танца на формирование бурятской танцевальной культуры, древние истоки которой восходят к монгольским корням. Открытой остается проблема возрождения и дальнейшего развития танцевальной культуры эвенков, населяющих северный регион Бурятии. До сих пор нет анализа спектаклей современной хореографии, в то время как в столице республики это направление интенсивно развивается: регулярными стали выступления театров современного танца «Угол зрения», «Капучино», выпускные спектакли студентов института культуры, отчетные концерты детских хореографических коллективов. К сожалению, освещение этих событий ограничивается краткими информационными сообщениями. Возникает впечатление, что не сформирована методика анализа спектаклей и концертных номеров, решенных в стиле современной хореографии. Возможно, решением проблемы стала бы интенсификация критической работы студентов, от заданий по анализу видеозаписей и конкурсов на лучшую работу до подготовки докладов для выступлений на студенческих конференциях.

Автор выражает надежду, что материал данной статьи может быть полезен не только историкам культуры, музыковедам и театроведам, но и действующим деятелям театра, студентам хореографических колледжей, колледжей и вузов культуры и искусств, любителям балета.

Список литературы

1. Куницын О. И. Музыкальный театр Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. книж. изд-во, 1988. – 256 с.
2. Ходорковская Л. С. Бурят-монгольский театр: очерк истории. – М.: Искусство, 1954. – 235 с.

3. Бельгаев Б. Ц. Бурятский театр оперы и балета // Искусство Бурятской АССР. – М.: Искусство, 1959. – С. 11–58.
4. Хабаева И. М. Артисты бурятского балета. – Улан-Удэ: Бурят. книж. изд-во, 1959. – 60 с.
5. Гуревич П. С. Оперный театр Бурятии: очерки. – Улан-Удэ: Бурят. книж. изд-во, 1964. – 191 с.
6. Протасова Л. И. Балетный театр Бурятии (1939–2000). – Улан-Удэ: Издат. полигр. комплекс ВСГИК, 2017. – 171 с.
7. Пермякова Л. Г. Танцующие во времени: к 60-летию ГАПОУ РБ «Бурятский республиканский хореографический колледж имени Л. П. Сахьяновой и П. Т. Абашеева». – Иркутск: Оттиск, 2021. – 288 с.

*Чернышкова Вероника Борисовна, студент
Бондаренко Анастасия Александровна,
доцент кафедры народного танца
Кемеровский государственный институт культуры*

ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖЭТНИЧЕСКОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

FORMATION OF INTERETHNIC TOLERANCE BY MEANS OF FOLK STAGE CHOREOGRAPHY

Аннотация: В статье дано понятие толерантности и определено ее значение как неперемного условия нормального функционирования государства в современных условиях. Проанализированы методы воспитания толерантности как важнейшего нравственного качества личности в условиях многонациональной России. Определен потенциал искусства народного танца как средства этнокультурного развития и межнационального взаимодействия. Обозначена роль непосредственного межкультурного взаимодействия народов мира в деле формирования толерантной позиции у молодежи в рамках концертных программ.

Ключевые слова: толерантность, ксенофобия, конфликт, межнациональное взаимодействие, национальность, хореография, народно-сценический танец.

Abstract: The article gives the concept of tolerance and defines its importance as an indispensable condition for the normal functioning of the state in modern conditions. The methods of tolerance education as the most important

moral quality of a person in the conditions of multinational Russia are analyzed. The potential of folk dance art as a means of ethno-cultural development and interethnic interaction is determined. The role of direct intercultural interaction of the peoples of the world in the formation of a tolerant position among young people within the framework of concert programs is outlined.

Keywords: tolerance, xenophobia, conflict, inter-ethnic interaction, nationality, choreography, folk dance.

Сегодня, в эпоху всемирной глобализации, процессы международной интеграции охватили все сферы экономической, общественной, политической жизни. Свобода выбора места жительства и образования, социально-экономические проблемы, трудовая миграция привели к перераспределению человеческих ресурсов, перемещению больших масс людей разных национальностей. Проживание на чужой территории переселенцев, мигрантов, не всегда соблюдающих устоявшиеся правила общежития, коммуницирующих лишь с представителями своего этноса, вызывает противоречия, недовольство, нетерпимость основного населения. Имеют место как этническая замкнутость, так и этническое высокомерие, проявления грубости, неуважения. Негативное контактирование формирует в сознании отрицательные установки, усиление ненависти к представителям различных этносов и религий. На официальном уровне равенство прав и свобод граждан независимо от национальности и вероисповедания гарантировано законодательством многих стран. В нашей стране, где проживают более 190 национальностей, принципы обеспечения и укрепления толерантности путем углубления взаимопонимания между культурами и представителями разных наций положены в основу Конституции и закреплены в национальных нормативно-правовых актах, направленных на защиту и обеспечение прав человека независимо от расы, национальности, языка, религии и социального происхождения. Тем не менее, проблемы толерантности остаются актуальными и для нашего общества.

Целью статьи является изучение взаимодействия толерантных межэтнических отношений посредством хореографического искусства. Учитывая это, возникли следующие задачи:

1. Представить характеристику понятия «толерантность».
2. Определить влияние народно-сценической хореографии на межкультурное общение.
3. Доказать положительное воздействие народно-сценического танца на межнациональные отношения на примере концертных программ.

Объект исследования – межэтническая толерантность.

Предмет исследования – народно-сценическая хореография.

В современном мире ксенофобия считается угрозой стабильности и миру, а толерантность признается общечеловеческой ценностью. Проявление межличностной, межконфессиональной, межнациональной толерантности становится важным условием не только существования и адаптации человека в обществе, но и условием нормального функционирования самого гражданского общества, условием выживания человечества. Неизбежность тесного взаимодействия представителей разных стран и народов, отличающихся своими традициями, обычаями, менталитетом, заставляет искать пути ликвидации этнических барьеров и межнациональной вражды, развивать навыки коммуникативной толерантности, мирного общения.

Исходя из этих целей, поиск путей воспитания толерантности – задача, которую необходимо решать сегодня, здесь и сейчас. Для этого необходимо определить понятие толерантности, найти средства и методы ее формирования.

Декларация принципов терпимости, принятая 16 ноября 1995 года государствами – членами ЮНЕСКО, дает исчерпывающее определение толерантности (терпимости): «Терпимость означает уважение, принятие и правильное понимание богатого многообразия культур нашего мира, наших форм самовыражения и способов проявлений человеческой индивидуальности. Ей способствуют знания, открытость, общение и свобода мысли, совести и убеждений. Терпимость – это гармония в многообразии. Это не только моральный долг, но и политическая и правовая потребность. Терпимость – это добродетель, которая делает возможным достижение мира и способствует замене культуры войны культурой мира.

Проявление терпимости, которое созвучно уважению прав человека, не означает терпимого отношения к социальной несправедливости, отказа от своих или уступки чужим убеждениям. Это означает, что каждый свободен придерживаться своих убеждений и признает такое же право за другими. Это означает признание того, что люди по своей природе различаются по внешнему виду, положению, речи, поведению и ценностям и обладают правом жить в мире и сохранять свою индивидуальность. Это также означает, что взгляды одного человека не могут быть навязаны другим...» [2].

По нашему мнению, неприятие, отторжение, агрессию, нередко переходящую в открытые формы противостояния и жестокости, порождают незнание, непонимание иной культуры, негативные, часто не соответствующие действительности, этнические стереотипы.

Межнациональная, межличностная толерантность базируется на общечеловеческих ценностях, основу которых составляют гуманные отношения между людьми. Способность к терпимости рассматривается как важное духовно-нравственное качество личности, которое можно воспитать, сформировать путем как целенаправленного, так и опосредованного воздействия.

Активное воздействие на процесс формирования интеллектуальных и нравственных качеств, в том числе толерантности, как системы оценок и ценностей личности, начинается в раннем возрасте. Участвуют в этом все общественные институты: семья, друзья, образовательные учреждения, средства массовой информации, социальные сети, окружающая среда, в которой человек растёт и развивается.

Да, именно в семье ребенка учат эмпатии, взаимоуважению, доброте, искренности и т. п., но значительные возможности в решении задачи формирования межнациональной толерантности имеют образовательные учреждения: музыкальные и художественные школы, хореографические ансамбли и коллективы, где большое внимание уделяется приобщению детей к различным видам искусства: живописи, музыке, пению, хореографии, роль которых в духовно-нравственном развитии детей общеизвестна.

В контексте обозначенной проблемы наиболее значимую ценность в воспитании толерантности приобретает изучение танцевальных культур разных народов. Если учесть, что танец, как вид искусства, является средством выражения мыслей и чувств человека, то народный танец можно рассматривать как «мощное средство проникновения в глубины духовной сущности создавших его народов» [5].

В процессе учебно-коммуникативной деятельности человек может овладеть основами мировой хореографической культуры, познакомиться не только со спецификой хореографической лексики какого-либо народа, но и узнать все стороны его самобытной культуры и факторы, повлиявшие на ее формирование: историю страны, характер народа, обычаи и традиции, особенности музыки, быта, ремёсел, климата, одежды, географию местности и т. д. Положительно эмоциональный образ народа, как правило возникающий в момент изучения и исполнения танца, формирует толерантное отношение ко всей культуре народа, к самому народу, к его представителям, живущим по соседству. Таким путем через обучение приходит познание, понимание, переосмысление и принятие. Чужая культура становится понятной, близкой, любимой.

Учитывая, что любой коллектив в нашей стране, как правило, этнически неоднороден, совместная работа над изучением народного танца представляет собой межкультурное обучение в процессе межкультурного общения представителей разных национальностей. Первый, кто начал изучение танцев народов мира, был величайший хореограф XX века Игорь Моисеев. Он сделал народный танец явлением, объединяющим народы всех стран, независимо от вероисповедания и политических режимов. «В танцевальных созданиях Игоря Моисеева каждый народ говорит на своём языке, у каждого своя ритмика, своя пластика, своя манера, своя координация, свой неповторимый национальный дух» [1], но каждый из них ценен и любим не только своим народом.

В этом году факультет хореографии Кемеровского государственного института культуры представил концертную программу «Танцующая планета» в рамках Государственного экзамена по народно-сценическому танцу, на котором обучающиеся продемонстрировали невероятный национальный колорит разных народов мира. Зритель смог увидеть культуру народов стран Европы, Азии, Южной и Северной Америк, Африки, Австралии. Яркая палитра эмоций, костюмов, движений каждого танца приводила в восторг зрителей, среди которых были представители Китая, Казахстана, а также Индии, Египта и Нигерии. Единение артиста на сцене и зрителя в зале, который узнавал танец своего народа и аплодировал громче всех, – это знак уважения и дружественных межнациональных отношений.

Хореография успешно решает задачи всестороннего развития и воспитания человека: физического, музыкального, интеллектуального, духовно-нравственного, эстетического, этического, патриотического. Как видно из статьи, неоспорима ее роль и в формировании межличностной, межэтнической толерантности. Знание трансформирует миропонимание.

Толерантность не решит всех проблем ни в мире, ни внутри гражданского общества. Но благодаря ей народ приобретет спокойствие и согласие, а общество – зрелость, культуру и гармонию.

Список литературы

1. Андроников И. Л. К музыке: собр. уст. рассказов. – 4-е изд. – М.: Сов. композитор, 1992. – 220 с.
2. Декларация принципов терпимости [Электронный ресурс] / ООН. – 16.11.1995. – URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/toleranc.shtml.

3. Вострухина Т. Н. Воспитание толерантности у детей в условиях многонационального окружения. Опыт работы ДООУ города Москвы. – М.: Школьная Пресса, 2015. – 112 с.
4. Калыгина А. А. Педагогический потенциал русского народного танца и его реализация в воспитании подрастающего поколения. – М.: Вестник МГУКИ. – 2016. – № 2 (70). – С. 178–179.
5. Комарова О. Формирование межэтнической толерантности средствами хореографического искусства // Общество и инновации. – 2022. – № 3, 6/S. – С. 25–30.
6. Согомоян А. С. Роль этнических стереотипов и установок в формировании толерантности. – М.: Вестник МГЛУ. – 2018. – 4(812). – С. 210–219.

*Созыгашева Ангелина Евгеньевна, студент
Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук,
доцент, заведующий кафедрой народного танца
Кемеровский государственный институт культуры*

ШОРСКИЙ ТАНЕЦ – ИСТОЧНИК ЗАРОЖДЕНИЯ ТАНЦА В СОЧИНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

SHORIAN DANCE AS A SOURCE OF ORIGIN OF DANCE IN THE CHOREOGRAPHER'S COMPOSING ACTIVITY

Аннотация: В статье рассматривается способ сохранения и возрождения танца шорцев, малочисленного народа Кузбасса, в сочинительской деятельности балетмейстера. Обозначена важность при сочинении хореографического номера не только представления, но и понимания лексики народного танца: каковы его выразительные средства, как ими пользоваться в практической деятельности. Приводится перечень самобытных национальных ансамблей Кемеровской области, которые сохраняют именно настоящий танцевальный шорский фольклор.

Ключевые слова: танцевальный шорский фольклор, лексика народного танца, национальная культура.

Abstract: The article discusses the way of preserving and reviving the Shor dance in the composing activity of the choreographer, as a small people of Kuzbass. The importance of composing a choreographic number is indicated, which consists not only in presenting, but also in understanding and presenting

the vocabulary of folk dance, what are its expressive means, how to use them in practice. The list of original national ensembles of the Kemerovo region, which preserve the real dance folklore of the Shore, is given.

Keywords: Shor folklore, folk dance vocabulary, national culture.

Хореография коренных народов Кемеровской области – одна из самых молодых в нашем регионе. История не сохранила законченных форм национального народного танца, и поэтому воссоздание традиций национальных танцев, их классификация, описание на сегодняшний день весьма актуальны.

Создание сценического танца на основе фольклорного первоисточника – процесс сложный, требующий от балетмейстеров-педагогов не только высокого профессионального мастерства, но и глубоких знаний в области истории народной культуры.

В практике многих балетмейстеров, работающих в жанре народного танца, можно выделить три творческих направления сценической интерпретации фольклорного танца, зависящие от характера творческой деятельности коллектива.

К первому направлению относятся коллективы, воссоздающие аутентичность на сцене. Здесь танец почти не теряет своей первоначальной основы, но отсутствует характер сотворчества участников и зрителей из-за их «искусственного» разделения (сцена, зал).

Второе направление – это сценическая обработка фольклорного танца. Этот путь включает в себя творческо-педагогическую работу балетмейстера, строящуюся на основе законов драматургии и композиции танца и позволяющую создать сценический вариант фольклорного первоисточника. В процессе такой деятельности балетмейстеров-педагогов усложняется, шлифуется хореографический текст, убираются длинноты в рисунках, повторность фигур, уточняется характер и манера исполнения танца.

Третье направление – стилизация, то есть авторское создание сценического хореографического произведения на основе фольклорного танца, включающего в себя подлинные народные движения и элементы композиции танца. В данном случае балетмейстерам особо необходимо знание народных танцевальных традиций, фольклорных первоисточников, как и в первых двух направлениях. Этот путь наиболее развит в любительских хореографических коллективах Кузбасса, поскольку он позволяет создать новые правдивые произведения, подчеркивающие самобытные черты и исторические традиции национального народного танца.

Цель исследования: определение способов сохранения и возрождения шорского танца в сочинительской деятельности балетмейстера.

Задачи исследования:

- 1) изучить литературу по данной теме;
- 2) способствовать сохранению историко-культурного наследия шорского народа.

По данной теме издан ряд учебных пособий: Ш. Жиенкулова, Д. Абирова, А. А. Климова, А. В. Палиля, Т. Е. Гергесова, А. Мохотчунова, В. Нилова, Р. Уразгильдиева, М. Я. Жорницкой и др., в которых рассматриваются основные методологические и методические технологии балетмейстерской деятельности в области национальной хореографии, определены основные виды и жанры национального танца на основе этапов их становления и развития. Описаны задачи балетмейстера по изучению народных источников национальной хореографии, способы их воссоздания на сцене, с учетом законов сцены и композиции.

Балетмейстер – мастер танца, постановщик танца, сочинитель хореографического номера.

Содержание хореографического номера передается путем богатейшей палитры выразительных средств, которые были созданы каждым народом на протяжении веков. Сочинителю хореографического номера важно не просто иметь представление, но и понимать, чем является лексика народного танца, каковы его выразительные средства, как ими пользоваться.

Сохранение и возрождение национальной культуры остаются актуальной проблемой нашего поколения, особенно это относится к малочисленным народностям, находящимся на сегодняшний день на грани вымирания.

Я по своей национальной принадлежности отношусь к малочисленному народу юга Кузбасса – шорцам (Приложение, рис. 1). К сожалению, о сохранении самобытности шорского народа задумались лишь в последние десятилетия. Общественные объединения активно пропагандируют национальные праздники, культурные традиции, песни и танцы среди молодежи Шории.

Самое главное – не утратить связь с прошлыми поколениями и своими корнями, а сохранить свою культуру, шорские традиции и обычаи, развивать шорский танец.

Шорский танец остается наименее изученным в теории и истории художественной культуры коренных народов юга Кузбасса. В этом смыс-

ле решение проблемы сохранения и актуализации культурного наследия шорского народа – одна из сложных задач в настоящее время.

Шорцы – коренной малочисленный народ Сибири (Приложение, рис. 2). В XVII–XVIII веках русские называли шорцев «кузнецкими людьми», их землю – Кузнецкая земля. По численности шорцев всего 13 000 человек [1, с. 544].

Проживают шорцы в Западной Сибири, главным образом на юге Кемеровской области: Таштагольском муниципальном районе, Новокузнецком городском округе, а также Междуреченском и Мысковском городских округах и других районах, кроме того в районах Хакасии и Республики Алтай, а также Красноярского и Алтайского краёв.

Вплоть до XIX столетия одним из основных занятий шорского народа были выплавка и ковка железа, особенно развитая на севере. «Кузнецкие люди» платили дань железными изделиями тюркским каганам, а также обменивали их у кочевников на скот, войлок, с XVIII столетия сбывали железные изделия русским купцам [3, с. 15].

Поначалу преобладала загонная охота на крупного копытного зверя (олень, лось, марал, косуля), позже – пушной промысел (белка, соболь, лисица, колонок, выдра, горностай, рысь) – до XIX века с луком, затем с ружьями, полученными от русских купцов [4, с. 644].

Шаманство шорского народа имело родовой характер: шаманы наследовали свой дар и духов-покровителей в рамках рода. Атрибутами шамана были бубен и колотушка (Приложение, рис. 3).

Шорский фольклор показывает красоту природы Шории, героический и отважный характер представителей мужского пола, народную мудрость представительниц женского пола, как хранительниц очага. Все это сохранилось, передаваясь от старожиллов молодым, в шорском фольклоре: героические поэмы (алыптыҥныбактар – сказания о богатырях), исполняемые «каем» (горловым пением) или речитативом, сказки, рассказы и легенды, загадки, пословицы и поговорки, охотничьи, свадебные, любовные, хвалебные, исторические и другие песни и танцы. Содержание шорского фольклора, его самобытность и загадочность не перестают привлекать художников, режиссеров, балетмейстеров для создания сценических произведений [5, с. 7].

В Кемеровской области существуют самобытные национальные ансамбли, которые сохраняют настоящий танцевальный шорский фольклор:

1) Фольклорный ансамбль «Ойун» (игра радости, молодости, счастья), г. Междуреченск.

Руководитель: Сунчугашева Е. А.

- 2) Хореографический ансамбль «Чарык Сом», г. Новокузнецк.
Руководитель: Ачолова С. В.
- 3) Детский шорский фольклорный ансамбль «Отчагаш», г. Мыски.
Руководитель: Долгополова Е. В.
- 4) Студенческий фольклорный ансамбль коренных тюркоязычных этносов Сибири «Алтын Ай» (Золотая луна), г. Кемерово.
Руководитель: Ултугашева Н. Д.
- 5) Хореографический ансамбль «Элим», г. Осинники.
Руководитель: Каучакова Ю. Г.
- 6) Детский ансамбль песни и танца шорской культуры «Чалын» («Пламя»), г. Междуреченск.
Руководитель: Кирсанова С. В.
- 7) Ансамбль народного танца «Звонкий каблучок», г. Междуреченск.
Руководители: Буров В. С. и Бурова Л. Л.
- 8) Ансамбль танца «Ильиночка», г. Новокузнецк.
Руководитель: Эленбергер С. Н.
- 9) Танцевальный коллектив «Иллюзия», г. Таштагол.
Руководитель: Тодышева З. А.
- 10) Ансамбль народного танца «Кузбасс», г. Кемерово.
Руководитель: Жилач А. В.
- 11) Губернаторский театр танца «Сибирский калейдоскоп», г. Кемерово.

Художественный руководитель: заслуженный артист России Селиверстов В. А.

Каждый из этих хореографических коллективов колоритно отражает жизнь шорского народа, раскрывает его духовную красоту и богатство, его думы и чаяния.

Губернаторский театр танца «Сибирский калейдоскоп», художественным руководителем которого является заслуженный артист России Виктор Селиверстов, в своем репертуаре имеет музыкально-хореографический спектакль «Шорская сюита», который представляет собой повествование о шорском народе, его традициях и верованиях, осмысление его культурного наследия посредством музыки и танца.

«Шорская сюита» построена на исполнении шорской народной музыки в авторской обработке и танцевальных номеров, основанных на обрядовых, бытовых танцах шорского народа. Достоверность представляе-

мого материала подтверждается экспертной оценкой консультанта по шорской культуре, а главное, огромным интересом зрителей.

История шорского народа, предков уходит корнями в далекую древность. К сожалению, в настоящее время наблюдается постепенное исчезновение традиционной шорской культуры. Как представительница шорского народа я не могу допустить этого. Для меня очень важно сохранить свою культуру, шорские традиции и обычаи, развивать шорский танец. Это послужило главной причиной появления моего хореографического номера «От Эзене Алгапчабыс». Тема хореографического номера – обряд шорского народа – кормление огня. Главной идеей хореографического номера «От Эзене Алгапчабыс» является сохранение и развитие шорского народного творчества.

Практическая значимость нашего исследования заключается в расширении научных знаний в области шорского народного танца. Шорский танец предоставляет возможность балетмейстерам и исполнителям отобразить красоту Шории, перевоплотиться в посредника между духовными и земными сущностями.

Для воплощения сценического номера «От Эзене Алгапчабыс» мне потребовалось углубиться в историю своего шорского народа, найти и изучить достоверную информацию на данную тему.

Особое значение при исполнении данного номера имеет эмоциональный и энергетический накал исполнителей, который должен донести до зрителя «энергетику» и «магию».

Исполнители должны быть физически подготовлены, владеть актёрским мастерством, чтобы эмоционально перевоплотиться на сценической площадке в образ шаманов.

Работать с такой темой крайне сложно. Нужно очень бережно относиться к взятому материалу, чтобы не оскорбить чувства, честь и достоинство шорского народа.

Таким образом, бережно храня национальные традиции, балетмейстер, не искажая исторической достоверности, должен в своих хореографических постановках (если раскрывается историческая тема) показывать через декорации, реквизит, быт, хозяйственную деятельность и сопутствующий тому материал. Совместная работа с этнографом, режиссером и хормейстером поможет воссоздать художественные народные полотна, что даст возможность сохранения и развития национального фольклора коренных народов Кузбасса.

Список литературы

1. Историческая энциклопедия Сибири: в 3 т. / Росс. акад. наук, Сибир. отд-ние, Ин-т истории, Изд. дом «Историческое наследие Сибири»; гл. ред.: В. А. Ламин; редкол: С. С. Букин и др. – Новосибирск: Истор. наследие Сибири, 2009–2010. – Т. 3. – 2009. – 785 с.
2. Коренные народы Кузбасса. Методические рекомендации / Фоминская Е. А.; МБУ ДО СЮН. – Новокузнецк, 2022.
3. Семендяева Е. И. Шорцы – кузнецкие люди. Материал по краеведению. – Топки, 2020. – 21 с.
4. Народы и религии мира: энциклопедия / гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая рос. энцикл., 2000. – 926, [2] с.: ил., цв. ил.; 26 см.; ISBN 5-85270-155-6.
5. Духовная Шория. Шорский фольклор в записях и из архива профессора А. И. Чудоякова. – Кемерово, 2008. – 352 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3

*Носачёва Екатерина Андреевна, студент
Кушов Александр Михайлович, доцент, доцент кафедры
балетмейстерского творчества
Кемеровский государственный институт культуры*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦА-МОДЕРН

THE MAIN TRENDS OF FORMATION AND DEVELOPMENT DANCE – MODERN

Аннотация: В статье дано понятие танца-модерн, раскрыты особенности пути становления современного танца, а также определены основные аспекты его значения для других видов хореографии. Продемонстрированы основные этапы развития, раскрыты личности и работа хореографов – основоположников, участвовавших в становлении танца-модерн как отдельного вида хореографического искусства. Также сделаны выводы и перечислены рекомендации к профессиональной деятельности хореографов по постановке своих хореографических работ на основе современного танца.

Ключевые слова: хореография, танец-модерн, классический танец, тенденции развития, основоположники, техники.

Abstract: the article gives the concept of modern dance, reveals the features of the path of formation of modern dance, and also defines the main aspects of its significance for other types of choreography. The main stages of development are demonstrated, the personalities and work of the founding choreographers involved in the formation of modern dance as a separate type of choreographic art are revealed. Also, conclusions are drawn and recommendations are listed for the professional activity of choreographers in staging their choreographic works based on modern dance.

Keywords: choreography, modern dance, classical dance, development trends, founders, techniques.

Путь развития современного танца достаточно долог, он развивается с начала XX века и по сей день. После становления современного танца как отдельного вида хореографии танец-модерн начал вносить свои черты в классический и народный танцы, в результате чего появились но-

вые направления. Поэтому балетмейстерам необходимо знать все нюансы танца-модерн, чтобы не допустить ошибок при постановке своих хореографических композиций, в этом заключается актуальность статьи.

Целью статьи является выявление основных тенденций развития современной хореографии и изучение влияния танца-модерн на хореографическое искусство.

Основные задачи исследования:

- 1) выявить предпосылки возникновения современной хореографии;
- 2) изучить основные этапы развития танца-модерн;
- 3) определить существующие техники в танце-модерн;
- 4) сделать конкретный и логичный вывод.

Объектом исследования является танец-модерн.

Предмет исследования – тенденции развития танца-модерн на протяжении эпохи.

Танец-модерн в современном культурном пространстве является одним из направлений хореографического искусства, который зародился в Германии и США в начале XX века. На сегодняшний день активнее всего развивается непосредственно современный танец как одно из основных направлений в хореографии. Его путь становления достаточно долог, он развивается с начала XX века и по сей день. После утверждения современного танца отдельным видом хореографии танец-модерн начал вносить свои черты в классический и народный танцы, в результате чего появились новые направления. Поэтому балетмейстерам необходимо знать все нюансы, чтобы не допустить ошибок при постановке своих хореографических композиций.

Классический танец является истоком танца-модерн. Его строгие, твёрдые и формальные ограничения притягивали, но в то же время отталкивали представителей современного танца. Также исполнитель современного направления хореографии не брал во внимание форму, ему важно было рассказать зрителю свою определённую мысль, донести чувства, эмоции и все остальные нетрадиционные элементы, которые ранее не выносились на сцену. Новшеством стало и отражение различных психологических и философских тем, жизненного опыта, а также простое воплощение своих мыслей через язык тела.

В 60-е годы прошлого столетия наметились определенные изменения в развитии направлений танцевальной культуры. В структуре современного танца сформировался другой способ его развития: простота

в танцевальной лексике, стиль и эстетика незначительных деталей, непосредственность. Основными темами, раскрываемыми в произведениях современной хореографии, становятся эмоциональные жизненные истории.

Современный танец продолжал свое развитие как в малых, так и в крупных формах. Если в танцах малой формы – сольный, дуэт, малой группы – хореографы не придавали особого значения сценическому оформлению (костюм), то в танцах крупной формы (сюиты, одноактные балеты) отсутствие костюмов отрицательно сказывалось на восприятии зрителем представленных работ. Со временем многие хореографические коллективы в своих работах стали применять разнообразную бутафорию, что значительно влияло на смысловую выразительность и зрелищность танцевальных номеров.

Танец-модерн продолжает развиваться в области композиционного построения: хореографы добиваются большей четкости движений, роста техники исполнения. Танцевальные композиции стали сопровождаться соответствующей замыслу и драматургии динамичной, нетрадиционной музыкой. В 80-е годы прошлого века современный танец стал одним из ведущих направлений хореографического искусства.

Необходимо отметить еще один немаловажный факт, способствующий развитию танца-модерн, – это сочетание лексики современной хореографии с лексикой классического танца, что положительно сказалось на идейном содержании хореографических композиций. Этому способствовал профессиональный подход балетмейстеров при создании танцевальных постановок, педагогов современного танца в учебно-творческой работе при подготовке исполнителей, что содействовало формированию и развитию новых стилей и видов танца. Данное сочетание довольно гармонично смотрелось на сцене и положительно воспринималось зрителем.

Периодом становления современного танца как самостоятельного и полноценного искусства является середина XX века. В эти годы происходит его динамичное развитие, совершенствование и непосредственное отдаление от концепции балета.

Следовательно, этап развития современного танца XX века рассматривается в полной мере как определенная форма хореографического искусства. Танец-модерн в буквальном смысле означает «современный танец», что и послужило обоснованием так называть данное модерное направление.

Развитие современного танца, в отличие от других направлений хореографии, тесно связано с именами исполнителей и хореографов, их творческим подходом.

Говоря о первых исполнителях танца-модерн, прежде всего необходимо упомянуть американскую танцовщицу свободного стиля Айседору Дункан. Именно она стояла у истоков современных направлений танца. Природа являлась источником основных идей для танцовщицы. Открытое выражение переживаний и проявление своих истинных чувств через движение стали той чертой, которая отличала её искусство от других хореографических форм. «Дункан обращалась к героическим и романтическим образам, порождённым музыкой похожего характера. Техника не была сложной, но достаточно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала наиболее отчётливые оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке – все эти принципиальные нововведения Дункан предопределили пути танца-модерн» [6, с. 36].

Далее, говоря о представителях и подвижниках направления, необходимо упомянуть имя первого педагога, хореографа и исполнителя танца-модерн – М. Грэм. Имя танцовщицы является почётным, как гения свободного танца. Её принято называть революционеркой и разрушительницей традиционных устоев. Школа М. Грэм и её техника стали основой для современной хореографии, а также повлияли на развитие всего балета [13].

Духовным представителем хореографического авангарда является Мерс Каннингем. Он был из ряда тех, кто пошел своим путем и основал именную школу танца. Его спектакли удивляли неожиданным подходом к движению, вдохновляли и поражали.

Хореограф рассматривал спектакль как совместимость независимо созданных, самостоятельных элементов. Благодаря рабочему союзу с композитором Джоном Кейджем Каннингем перенёс многие идеи в музыку в свои спектакли, построенные на «теории случайностей». Так появилось новое понимание взаимоотношения движения и пространства, движения и музыки. Это дало толчок к созданию спектаклей, которые открыли дорогу хореографическому авангарду. М. Каннингем считал, что любое движение может быть танцевальным, а композиция танца строится по законам случайности [14].

С именами всех остальных «высоких» хореографов – исполнителей танца-модерн – связаны разработанные ими техники, которые активно используются и в настоящее время.

1. Техника Грэм (Graham Technique) – именная техника танцовщицы и хореографа Марты Грэм, созданная на принципах использования дыхания, расширения и сжатия, а также красивых и чётких линиях (1894–1991);

2. Техника Лимона (Limon-based) – техника танца-модерн, созданная танцовщицей и хореографом Д. Хамфри. Она основана на принципах падения и возврата.

3. Техника Хортон (Lester Horton Technique) – именная техника танца-модерн, созданная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем танца Лестером Хортоном (1906–1953).

4. Техника Хоукинс (Hawkins Technique) – именная техника танца-модерн, созданная американским танцовщиком и хореографом Эриком Хоукинсом (1909–1994).

5. Техника Каннингхэм (Cunningham Technique) – именная техника танца-постмодерн, разработанная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем Мерсом Каннингхэмом [15].

Следовательно, определив основные приемы балетмейстерской деятельности по композиционному решению танцев как малой, так и крупной хореографической формы на основе танца-модерн, мы выявили, что в творческих коллективах в процессе учебно-тренировочной работы **необходимо** использовать следующие этапы.

1. Методически грамотно выстроить учебно-образовательный процесс в коллективе при изучении основных элементов танца-модерн, работу над техникой исполнения.

2. При составлении композиционного решения планируемой хореографической постановки отчетливо определиться с замыслом, основной темой и идеей номера.

3. Выбрать музыкальный материал в соответствии с темой и идеей хореографического номера. Провести анализ музыки на соответствие драматургическим законам танца, музыкальной формы, ее акцентов, характера и размера. Если используется песенный музыкальный материал, необходимо ознакомиться с текстом песни или его переводом.

4. Разработать драматургическое решение хореографической композиции, сочинение танцевальной лексики в соответствии с темой, идеей, образным решением.

5. Осуществить процесс постановочной работы в соответствии с композиционным планом.

6. Реализовать этапы репетиционной работы: отработку отдельных элементов, комбинаций, фрагментов, целого номера, отработку и корректировку хореографического спектакля.

7. Балетмейстеру-репетитору, педагогу осуществить работу с коллективом.

Таким образом, проведя анализ основных этапов развития танца-модерн, определив его техники, можно отметить, что в настоящее время современный танец стремительно развивается, взаимодействуя с другими видами хореографического искусства. Во многих учебных заведениях среднего и высшего звена изучаются разнообразные стили современного танца, создаются любительские и профессиональные хореографические коллективы, театры, в которых репертуар основан на своеобразных стилях танцевания. Балетмейстеры в хореографических композициях разных форм – от малых до балетных спектаклей – стремятся отразить все устремления сложного, противоречивого внутреннего мира человека, его чувства, эмоции, помогают понять самих себя, запутавшихся в сложном лабиринте собственных действий и помыслов.

История танца-модерн начинается с поиска свободы. Его задача – это не просто выразить новую форму высказывания, а попытаться воспринимать танец как искусство, найти иной подход к движению и эстетике тела в целом. Все, что создавалось и создается в мире танца, неразрывно связано между собой: движения, музыка, декорации, эмоции, чувства и т. п.

На данный момент танец-модерн постепенно перешёл в новое, современное направление хореографии – постмодерн, развитие которого продолжается и по сей день.

Список литературы

1. Александрова Н. А. (искусствовед, музыкант). Танец модерн: пособие для начинающих / Н. А. Александрова, В. А. Голубева. – [Изд. 2-е, стер.]. – СПб. [и др.]: Лань: Планета музыки, 2011. – 126, [1] с.
2. Аллахвердов В. М. Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. – СПб.: ДНК, 2001. – 200 с.
3. Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Сов. энцикл., 1981. – 623 с.

4. Васильева Е. Танец. – М.: Искусство, 1968. – 247 с.
5. Дункан А. Айседора Дункан: Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. – Киев: Мистецтво, 1989. – 349 с.
6. Зарипов Р. С. От замысла к сюжету / Р. С. Зарипов, А. Р. Валяева. – Новосибирск, 2009. – 640 с.
7. Захаров Р. В. Сочинение танца. – М.: Академия, 2009. – 512 с.
8. Модерн танец [Электронный ресурс] // Choreoesour.ru – 2020. – URL: <https://choreoesour.ru/modern-tanec.html>.
9. Нидерландский Танцевальный Театр, Или Самая Чувственная Труппа В Мире [Электронный ресурс] // La Personne – 2018. – URL: <https://www.lapersonne.com/post/ndt-1/>.
10. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. – М.: ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с.
11. Никитин В. Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 2 (52). – С. 232–238.
12. Озджеви Е. Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. – Саратов, 2015. – 95 с.: ил.
13. Рыбьева К. Айседора Дункан – «пионер» нового направления хореографии: олимпиады и публикации для музыкальных руководителей ДООУ, учителей музыки и педагогов музыкальных школ [Электронный ресурс]. – URL: https://olimpiada.melodinka.ru/publications/pub_4255.html.
14. Танец модерн как направление современной хореографии [Электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvobaleta/library/2022/08/23/tanets-modern-kak-napravlenie-sovremennoy-horeografii>.
15. Модерн танец [Электронный ресурс] // Choreoesour.ru. – 2020. – URL: <https://choreoesour.ru/modern-tanec.html>.

Раздел 5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Осина Анна Александровна, студент
Ходанен Людмила Алексеевна, доктор филологических наук,
профессор, профессор кафедры литературы,
русского и иностранных языков
Кемеровский государственный институт культуры*

ПОЭТИКА «РУСАЛОЧЬЕГО СЮЖЕТА» В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: НОВЕЛЛА «ТАМАНЬ»

THE POETICS OF THE “MERMAN PLOT” IN THE WORKS OF M. YU. LERMONTOV: THE NOVELLA “TAMAN”

Аннотация: Цель статьи – рассмотреть роль интертекста в развитии сюжета новеллы М. Ю. Лермонтова «Тамань», в котором основным событием является встреча Печорина, главного героя, с девушкой, похожей на русалку. Методика анализа текста основана на изучении художественной семантики имен, которые герой дает девушке. Благодаря их появлению в тексте возникают два разных мотива, в амбивалентной форме трансформирующих архаический миф о «деве вод». Герой раскрывает тайну поющей русалки у моря, которая оказывается контрабандисткой и хочет его убить. Узнавая в ней черты ундины, он возвращается к дорогим воспоминаниям, в его душе побуждается романтическое устремление к прекрасному, идеальному миру. Столкновение идеального мира с реальностью порождает у героя рефлекссию.

Ключевые слова: новелла, сюжет, миф, семантика имени, русалка, ундина.

Abstract: The purpose of the article is to consider the role of intertext in the development of the plot of M. Y. Lermontov's novella “Taman”, in which the main event is the meeting of Pechorin, the main character, with a girl who looks like a mermaid. The method of text analysis is based on the study of the artistic semantics of the names that the hero gives to the girl. Due to their appearance in the text, two different motifs arise, transforming the archaic myth of the “virgin of waters” in an ambivalent form. The hero reveals the secret of a singing mermaid by the sea, who turns out to be a smuggler and wants to kill him. Recognizing the features of undine in her, he returns to dear memories,

a romantic aspiration to a beautiful ideal world is stimulated in his soul. The collision of the ideal world with reality generates reflection in the hero.

Keywords: novella, plot, myth, semantics of the name, mermaid, undine.

Оригинальность и особая художественная выразительность образа русалки и в творчестве М. Ю. Лермонтова была отмечена в первых литературно-критических оценках. В статье о сборнике стихотворений М. Ю. Лермонтова 1840 года В. Г. Белинский относил балладу «Русалка» к «чисто художественным стихотворениям, в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни», оценивая ее «фантастический колорит», «богатство образов и художественной отделки» [1, III, с. 266]¹. В разборе романа «Герой нашего времени» критик отмечает особенное очарование героини: «это какая-то дикая, сверкающая красота, обольстительная, как сирена, неуловимая, как ундина, страшная, как русалка, быстрая, как прелестная тень или волна, гибкая, как тростник. Ее нельзя любить, нельзя и ненавидеть. Но ее можно только любить и ненавидеть вместе» [1, III, с. 109].

В дальнейшем лермонтовские образы русалки и поэтика русалочьих мотивов в отечественном литературоведении были рассмотрены в контексте русской и европейской романтической фантастики, в аспекте фольклорных традиций. Баллады о русалках вошли в историю развития этого жанра, были отмечены мифопоэтические черты художественного мира баллад [7]. Обобщая эти подходы, отметим, что, начиная с баллады «Русалка», у Лермонтова возникает своего рода «русалочий текст», ядром которого выступает архаический миф о «деве вод». Художественным воплощением его становятся разные жанры. В романтической поэме «Мцыри» (1839) есть песня зеленоглазой рыбки, которая обещает одинокому герою-беглецу сон-смерть в холодной глубине, в балладе «Морская царевна» (1841) представлено фантастическое превращение богини моря в безобразное чудовище. В новелле «Тамань» из романа «Герой нашего времени» (первая публикация в 1840 году) сюжетобразующим событием является встреча Печорина с необычной героиней, связанной со стихией моря [9].

Для отдельного рассмотрения образа русалки и «русалочьего мотива» мы обращаемся к новелле «Тамань» в связи со сравнительно малой изученностью ее в развитии русалочьей темы у Лермонтова. Являясь своего рода завершающим произведением в отмеченном ряду, «русалочий

¹ Римской цифрой указан номер тома.

сюжет» в новелле «Тамань» синтезирует несколько традиций. Неоднократно отмечена близость сюжетной ситуации к фольклорной быличке о встрече с инфернальным персонажем. В облике героини присутствуют характерные черты русалки: длинные распущенные волосы, пение, завораживающий магнетический взгляд [5]. Наряду с этим образ девушки-контрабандистки, встреченной Печориным на берегу моря, связан с особым литературным контекстом, отсылки к которому вводят новые дополнительные смыслы, обогатившие образ новым содержанием. Одной из форм его появления в тексте становятся имена, которыми девушка наделена в новелле из Журнала Печорина.

В нашу задачу входит рассмотрение поэтики имени, точнее, именования героини в новелле Лермонтова и установление связи художественной семантики имени с рядом сюжетных мотивов. Такой подход позволяет раскрыть ассоциативные связи текста и подтекста для более глубокой характеристики «русалочьего мотива» и дальнейшего раскрытия художественной природы образа героини-русалки и ее восприятия главным героем.

Особенностью именования героини новеллы является устное слово Печорина в переданных диалогах с нею и письменное слово в повествовании о состоявшихся событиях. Как действующий герой, Печорин вступает в общение с появившейся внезапно на берегу девушкой. Она держится независимо и хранит тайну своего имени: «кто крестил, тот знает» [6, IV, с. 232]. Именование происходит в прямом общении. Безымянную девушку Печорин называет *красавицей и певуньей* (курсив везде наш. – А. О., Л. Х.) исходя из ситуации общения. Есть и сниженный вариант имени: «бес-девкой» обзовет ее денщик, когда она его потревожит.

Героиня не имеет своего имени и в повествовании Печорина, где он сам наделит ее разными именами: *русалка, моя Ундина, Гетева Миньона*, из которых более частотными становятся *русалка и Ундина*. Таким образом, в новелле формируется семантический ареал тайного имени, в восприятии героя основанный на литературных и фольклорных ассоциациях.

Первое именование – *русалка*. Оно появляется в связи с узнаваемым обликом девушки «...с распущенными косами, настоящей русалки» [6, IV, с. 230] с традиционным для такого существа пением у вод. В подмеченных героем чертах актуализирован комплекс примет фольклорной русалки (близость к воде, длинные распущенные волосы, пение) [3].

Но песня по своему содержанию мало напоминает русалочье пение, очаровывающее и влекущие в глубины вод. Стихия «бурного моря» близка девушке, но она не владычица водного мира, а просительница. «Кланя-

ясь низехонько», она молит «злое море» о спасении лодки, о защите «буйной головушки».

Другие черты русалка приобретает, «очеловечиваясь», в ситуации, когда возникнет реальная опасность раскрытия тайных ночных действий контрабандистов.

В вечерней встрече с Печориным она вначале русалочьим способом хочет избавиться от пришельца, обольщая его и увлекая в опасную ночную морскую прогулку. Но вместо русалочьих чар прорывается ловкость девушки-контрабандистки, которая, оказавшись с Печориным в лодке, «как кошка вцепилась» в одежду спутника, выбросив в воду его пистолет, и сильным толчком едва не столкнула за борт. Яростно, «сверхъестественным усилием» она стремилась утопить свидетеля тайных дел контрабандистов: «Ты видел ... ты донесешь» [6, IV, с. 234], превращаясь в этот момент из русалки в настоящую героиню разбойничьего сюжета [8].

Возвращаясь к пережитой ситуации, Печорин вспомнит, как голова девушки дважды мелькнула в морской пене, а потом добавит, что «не очень удивился, а почти обрадовался, узнав *мою русалку*» [6, IV, с. 234], которая выжимала пену из длинных волос своих. В этом наименовании героини ее колдовская сила иронически снижена, потому что «моя русалка» теряет ореол таинственности, становясь плодом собственного воображения героя. Девушка не русалка, а так же, как Янко, она человек особой, опасной судьбы. В новелле появляется рефлексия Печорина, сожалеющего о том, что он напрасно разрушил тайное ремесло «честных контрабандистов», встревожив их спокойствие.

Ундина – второе имя, данное Печориным героине. «Моей ундиной» она тоже названа в описании первой встречи. Это имя отсылает к фантастической повести Фридриха де Ламот-Фуке «Ундина», написанной в 1811 году и получившей в России большую известность благодаря переводу В. А. Жуковского. Полный перевод с подзаголовком «старинная повесть» был опубликован в 1837 году. Ундина – существо загадочное, полусказочное, рожденное в мире духов водных стихий. Оказавшись в людском мире, она вначале не имела человеческой души, которую обретет потом, полюбив рыцаря.

Русалочий мотив с героиней-ундиной получает развитие в первой, дневной части новеллы «Тамань». Появляется некоторая схожесть хронотопа новеллы со «старинной повестью» Жуковского. Как и Ундина, девушка живет в ветхой избушке на высоком берегу моря, вдали от станции, с чужой старухой, и потом отсюда увезет ее смелый Янко.

В лермонтовской интерпретации девушка из «Тамани» оказывается близка Ундине непосредственностью, непредсказуемостью и полной свободой действий. Она как ребенок бежит вприпрыжку, что-то напевает, услышав строгие слова, «скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника» [6, IV, 232]. Печорин вспоминает, что в сумерках она «села против меня тихо и безмолвно устремила на меня глаза свои» [6, IV, 232]. Этот чудный, удивленный, пристальный взгляд героини, устремленный в первый момент встречи на Печорина, более всего напоминает Ундину из «старинной повести» Фуке-Жуковского. Такой встречей взглядов начинается история юной Ундины и рыцаря Гульдбранда в первой главе: «замолчала она, и глаза голубые... устремились быстро на гостя, ...а он жадно смотрел и боялся взор отвести» [4].

Легкая, нежная Ундина из романтической повести не способна совершать резких жестов и грубых движений в силу своей родовой близости воде, мягкой, текучей, увлекающей. В этимологии имени героини заложена смысловая отсылка к волне (лат. *unda* – волна). Юная Ундина скользит, тихо появляется, садится у ног, мгновенно исчезает. Русалочий архетип находит в образе героини амбивалентное воплощение. В отличие от русалок, она рождена в самой стихии воды и не несет зла, мести, не связана со смертью.

По наблюдениям Н. Ж. Ветшевой, у Фуке Ундина «больше прописана в бытовом плане», а в переводе Жуковского «Ундина до преобразования напоминает ребенка, а после вместе с ангельски-непорочными красками облика привносится элегическая интонация, присущая только Жуковскому, томительно-грустно-возвышенная, соприкасающаяся с идеалом» [2].

С появлением этого имени в новелле актуализируются воспоминания Печорина о давно пережитом глубоком чувстве, он размышляет о женской красоте, ее «обвораживающей силе». В повествовании появляется пластический портрет юной девушки из ветхой избушки на высоком берегу моря. Ее облик теперь напомнил ему не только Ундину, но и Гетеву Миньону с ее нежной красотой, гибкой пластикой движений, сменой настроений, поющую о бегстве в беспечальный мир.

Именование героини Ундиной вносит новое содержание в развитие «русалочьего мотива». В повествовании из наблюдателя над поведением странной девушки Печорин превращается в размышляющего героя, который внимательно анализирует полученные впечатления, свои чувства, ищет свое понимание смысла увиденного.

Финальным событием в развитии мотива русалки-ундины становятся прощание «моей ундины» и Янко со слепым, мелькнувший белый парус между темных волн и долгий «плач слепого мальчика».

Обобщая наблюдения над поэтикой «русалочьего сюжета», следует сказать, что для жанра новеллы характерно быстрое развитие сюжета, краткость событийного времени, неожиданность развязки. В «Тамани» это возникает в связи с особой организацией художественного времени и стремительностью событий встречи, поединка, исчезновения персонажей и отъезда главного героя.

На этой основе в «русалочьем сюжете» новеллы пересекаются, обогащая его, мотив встречи с прекрасным идеальным миром красоты, любви, свободной стихии моря и столкновение с реальностью, в которой есть зло, борьба за выживание, отчаяние.

В новелле «Тамань», открывающей «Журнал Печорина», главный герой находится в начале своего пути в романе, он деятелен, активен, полон сил, смело идет навстречу опасностям, новым впечатлениям, его влечет открытие тайны. Сознание героя романтично по своим устремлениям, рефлексия и «подорожная по казенной надобности» еще не погасили жажды живой жизни, она были поддержана неожиданной встречей с красавицей-русалкой и воспоминаниями о прелестной «моей ундине» на берегу взволнованного ночью бурей моря и вдалеке от «скверного городишки».

Список литературы

1. Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. / ред. кол.: Н. К. Гей, В. В. Кулешов, Ю. В. Манн. – М.: Художеств. литература, 1978.
2. Ветшева Н. Ж. Ундина. Старинная повесть. Комментарии // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / гл. ред. А. С. Янушкевич. – М.: Языки славян. культур, 2011. – Т. IV. – С. 486.
3. Виноградова Л. Н. Русалка // Славянская энциклопедия. Энцикл. словарь / науч. ред.: В. Я. Петрухин и др. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 337–339.
4. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / гл. ред. А. С. Янушкевич. – М.: Языки славян. культур, 2011. – Т. IV. – С. 118.
5. Иванов В. В. Русалка // Энциклопедия: в 2 т. Мифы народов мира / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл. – 1980. – Т. 2. – С. 390.
6. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / отв. ред. В. А. Мануйлов. – Л.: Наука. Ленинград. отделение, 1979.
7. Лермонтов М. Ю. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. – М.: Индрик, 2014. – С. 315–316, 429–430.

8. О присутствии в «Тамани» традиции разбойничьего сюжета см.: Мануйлов В. А., Миллер О. В. Комментарий // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. – СПб.: Гуманитар. агентство. Академ. Проект, 1996. – С. 267.
9. Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2000. – С. 237–279.

*Серебрякова Зоя Александровна,
доктор филологических наук, доцент,
и. о. профессора кафедры литературы и языкознания
Восточно-Сибирский государственный институт культуры*

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ БУРЯТСКОГО ПИСАТЕЛЯ А. АНГАРХАЕВА

CHARACTER PORTRAYAL FEATURES IN THE WORKS OF BURYAT WRITER A. ANGARKHAEV

Аннотация: В статье рассматривается процесс углубления концепции личности и интерпретации тем науки, буддизма, истории и др. в произведениях бурятского писателя А. Ангархаева, обусловленный индивидуальностью автора, разносторонностью его социальной практики и широтой интересов.

Ключевые слова: литературный текст, личность, писатель, творчество, персонаж.

Abstract: The article examines the process of deepening the concept of personality and interpretation of the themes of science, Buddhism, history, etc. in the works of Buryat writer A. Angarkhaev, due to the author's individuality, versatility of his social practices and breadth of interests.

Keywords: literary text; personality; writer; creativity; character.

Актуальность темы исследования определяется спецификой бытования текста литературного произведения, обусловленностью многими факторами. Поэтому важно проанализировать новые типы героев, темы в творчестве писателя, специфику интерпретации персонажей и выявить причины их появления. **Социальная значимость исследования** заключается в том, что изменения текста во многом связаны с социальными

трансформациями, духом эпохи, ее доминирующими смыслами, которые не могут не сказаться на творчестве писателя. **Предлагаемый вариант решения проблемы** состоит в том, чтобы выделить наиболее интересные для автора литературного текста типы героев, темы и проблемы и проследить их интерпретацию в различных произведениях. **Цель исследования** – выявить особенности изображения персонажей, появление новых тем в творчестве А. Ангархаева и установить их истоки. **Научная новизна** исследования заключается в том, что предметом изучения является большой массив прозаических произведений разных лет, идеи и образы которых отличаются новаторством, оригинальностью трактовки, подходом, в них ярко проявляется авторская индивидуальность. Писатель впервые в литературе художественно интерпретировал проблемы физики и миссии науки, а также стал одним из тех, кто не только выразил взвешенную оценку буддизма, но и соотнес ее с идеями прекрасного в творчестве. **В результате** доказано, что в разработке наиболее волнующих тем писатель проявил глубину психологического анализа, выразил дух эпохи времени, многогранность собственного мировидения, неизмеримо расширил время и пространство, но приоритетом творчества Ангархаева всегда были проблемы смысла жизни человека, общечеловеческих нравственных ориентиров и ценностей. В качестве **рекомендаций** предлагается углубление изучения творчества писателя, в том числе с использованием методологии междисциплинарных исследований, осуществление переводов на русский язык всех произведений для доступа к ним более широких кругов читателей. **Преимущества предлагаемого решения проблемы** состоят в адекватности подходов к ней, комплексном анализе типологии образов, своеобразия тематики и идей творчества писателя и выявлении их истоков. **Область применения результатов исследования:** в литературоведении, языкознании, культурологии, истории, в процессе образования и воспитания, в том числе создании учебных пособий.

Литературный текст всегда несет на себе отпечаток отображаемой действительности, включая в свое содержание реалии времени и места и вбирая в себя атмосферу эпохи, ее приоритеты, идеи и смыслы. Однако картина мира в тексте произведения предстает такой, какой она видится автору. В зависимости от качеств его личности, преломляясь через его индивидуальность и неповторимость, текст может выполнять разнообразные функции. «Текст может послужить ... своеобразным катализатором новых идей, его чтение может быть *медитативной техникой*, побуждающей читателя к размышлениям, *провокативным стимулом*, застав-

ляющим опровергать “неверные” положения и формулировать истинные» [1, с. 54].

Авторы текстов, обладающие когнитивной сложностью мышления, значительным интеллектуальным потенциалом и разносторонним опытом социальной практики, имеют более широкие возможности для создания многогранной картины мира, нежели те, кто предпочитает наблюдать за жизненными явлениями и ограничивается сугубо литературной деятельностью.

Известный бурятский писатель А. Ангархаев с самого начала творческой деятельности проявил себя во многих жанрах: он автор большого числа пьес, поэтических произведений, рассказов, повестей, публицистических книг и т. д. Использование такого разнообразия литературных форм, помимо творческих причин, объясняется и спецификой его жизненного пути. Он не только не понаслышке знает жизнь отдаленных селений, больших городов и разных трудовых коллективов, но обладает большим организаторским и административным опытом работы, включая депутатство в Парламенте СССР.

Примером того, что факт биографии и связанный с ним интерес становятся предпосылкой творчества, является то, что закончивший физико-математический факультет прозаик выводит в качестве героев своей повести «Магнит» молодых физиков Дугара Намсараева, Доржи Мархаева и других начинающих ученых 1970-х годов. Проблемы физики обсуждают и герои вышедшего в 1982 году романа «Вечный цвет»: молодой физик Дэбшэн и интересующийся этими вопросами сельский фельдшер, которого называют доктором Аюшей.

Образ Дэбшэна позволяет автору интегрировать в текст не только собственно проблемы физики, но и раздумья о миссии науки, неустанном поиске истины учеными, сложностях на пути к ней. При этом научные судьбы главного героя «Магнита» Дугара и Дэбшэна во многом перекликаются. Первый из них в конце концов добивается поставленной цели, второй же, потерпев неудачу, стоит перед выбором: начать сначала и продолжить свои поиски или примириться с поражением и выбрать другую сферу приложения сил и способностей.

Многие образы, созданные писателем, – обитатели сельской глубинки. Они отличаются особой достоверностью, поскольку автор никогда не порывал связей с родиной и своими земляками. Среди таких героев – трактористка Дулгарма и молодой врач Санжи из повести «Наводнение», всеми уважаемый передовой механизатор и рационализатор Таряша и

его товарищи («Вечный цвет»). В этих образах воплощены «наиболее привлекательные черты нашего молодого современника: его высокий интеллектуальный потенциал, постоянный поиск истины, нового, умение трудиться самозабвенно, целиком отдавая себя делу, ясное сознание своей роли ... в жизни своего предприятия и – шире, – народа ... они умеют радоваться жизни ... ничто человеческое им не чуждо» [2, с. 134].

На содержание литературного текста зачастую влияют разные факторы, в том числе и тот, что вызывает наибольший интерес автора в период написания произведения. По мнению А. Ангархаева, «в творчестве очень важен так называемый первотолчок... Он возникает не на пустом месте, а на определенной, можно сказать, социальной основе, жизненном опыте, душевном состоянии писателя или на почве идеи, которой захвачен» (цит. по [3, с. 180]).

Со старшим поколением героев романа «Вечный цвет», прежде всего с образами потомственного крестьянина, незаметного безотказного труженика, вернувшегося с тяжелым ранением с войны Шаралдая, решающего непростые вопросы смысла жизни и ответственности за своих детей, и его лучшего друга доктора Аюши, пострадавшего в годы репрессий и прошедшего войну, связывает автор размышления на тему буддизма.

Некоторые классические бурятские романы выражают негативное оценку буддизма, и, хотя в годы написания романа «Вечный цвет» отношение к нему несколько смягчилось, эта тема не была желательным предметом отображения и редко привлекала внимание писателей, но оказалась важной для Ангархаева. Поэтому его главный герой, далекий от умозрительных занятий скотник Шаралдай, позже ставший егерем, по-буддийски бережно относится не только к животным, за которыми ухаживает, но и ко всем живым существам, природе в целом. Даже напористый и нещепетильный Ломбо, во многом антипод Шаралдая, говорит о нем: «Он же спящую овцу не разбудит, червя ползущего не раздавит... безобидный человек!» [4, с. 235].

Что касается доктора Аюши, то он в детстве и юности был послушником в дацане, учился на ламу-врачевателя, освоил основы буддийского вероучения, удивляя наставников своими способностями. Полученные знания и работа во фронтовом госпитале помогли ему стать тем, кем мечталось: лечить людей, облегчать их страдания. Несмотря на политику государства в отношении религии, он не переставал использовать средства лечения, усвоенные в дацане, самостоятельно постигал буддизм. Аюша много времени посвящает изучению самых разных наук, пытается соотне-

сти принципы буддизма с новейшими открытиями науки, в том числе физики. Его воодушевляет идея связи между внутренней симметрией частиц и добродетелями буддийской философии, избавляющими человека от страданий: «Какие-то невидимые частицы соединяются с помощью добродетелей, а люди! Я-то всегда говорил, что древние буддийские тексты полны глубокого смысла», – говорит он [4, с. 117].

Вместе с тем стойкость доктора перед ударами судьбы, его незабываемость, мудрость и умение радоваться жизни проистекают «не только из учения буддизма, но и из здравого смысла, присущего народному мироощущению» [5, с. 71].

Аюша выступает хранителем культурных традиций, опыта народа, выразителем оптимистического взгляда на мир. Он убежден в конечной победе добра над злом.

Как видим, в упомянутом романе имеет место расширение масштаба повествования, выходящего далеко за пределы глухой деревушки, а также углубление концепции личности, в том числе благодаря раздумьям героев о миссии науки и учении буддизма, осмыслению ими вечных общечеловеческих нравственных проблем. Глубоко символично название романа: в его тексте рефреном звучит идея цвета вечнозеленого ельника. Основной мыслью произведения, по мнению литературоведов, выступает «поиск вечного в жизни, способность человека перевоплощаться нравственно» [6, с. 245–246].

Очевидно, импульс, побудивший писателя к разработке темы буддизма, обусловил обращение к ней в дальнейшем, в повести «Богиня на земле» (1987), в которой речь идет о воплощении Белой Тары, покровительницы светлых начал в человеке. Опираясь на «мнение народное», прозаик показывает, что богиня не только предвидит будущее, но и хочет помочь людям справиться с трудностями: «Она должна была сказать: чтобы преодолеть цепь страданий, нужна объединяющая сила Бога – только он даст выжить в мешанине истории маленькому народу...» [7, с. 20].

Большинство образов служителей веры в бурятской прозе советского периода несут на себе отпечаток атеистических идеологем, но в этой повести иная их интерпретация. Один из эпизодических героев, который, тем не менее, во многом определяет движение его действия, – настоятель дацана Багша, который «на ритуалы и обряды ... мало обращал внимания, все силы отдавал изучению буддизма как философии, как сгустка человеческих знаний, ведущих к духовному возрождению» [7, с. 15].

Особое внимание уделяется образам дацанского искусства, а также личностям мастеров Уран Дамби, Ута Жамсы и других, их вдохновенному труду над своими произведениями.

Идеи прекрасного и творчества писатель соотносит с образом богини, время от времени являющейся людям, в том числе современному талантливому художнику по имени Будда, сумевшему запечатлеть ее образ. Писатель подчеркивает такую деталь портрета Будды, как глаза, которые «заглядывали в душу, и казалось, что он знает все о тебе и вот-вот скажет все о твоём прошлом и будущем...» [7, с. 16].

Как видим, буддийские мотивы и образы, связанные с ними, в рассмотренных произведениях А. Ангархаева в 1980-х годах были новыми, непривычными, побуждали читателей к размышлениям, стимулировали пересмотр закосневших идеологем и попытки поиска истины.

Одним из приоритетных предметов художественного анализа в творчестве писателя как истинного интеллектуала со временем становится история родного народа, страны, всемирная история. Во многих его произведениях есть исторические экскурсы. Так, доктор Аюша («Вечный цвет») среди ужасов сталинских лагерей, где ему довелось встретить замечательных людей, которые научили его многому, помогли выжить и лучше понимать суть происходящего, мечтал, освободившись, изучать историю, чтобы понять, как развивалось человечество, и осуществил эту мечту. В повести «Богиня на земле» автор пишет, что «наступают времена очередной смуты, что неотвратимы богоборчество и несправедливости по отношению к верующим, ко всему укладу жизни, к традициям и обычаям нашим...» [7, с. 20].

В перечне трудов доктора исторических наук Ангархаева есть и созданные на историческую тему творения: публицистические книги, которые требуют отдельного анализа, повести «Золото», «Курган» и др.

В повести «Курган» вновь выведены образы ученых, но уже археологов, что позволяет автору через описание курганов скифских времен воссоздать мир Великой степи, воинственных племен, обитавших на ее просторах, завоевателей, включая персидского царя Дария, высказывать свое мнение относительно научных концепций, понятий географического пространства, исторического и космического времени, цивилизации, сути эволюции и революции, судеб народов, побудительных причин деятельности людей и т. д.

Обобщающий образ степи впечатляющ, глобален и вместе с тем содержит зримые детали: «Великая степь от безбрежных морей на западе до таких же морей, опоясывающих всю землю на востоке. Великая степь,

которая вмещает народы, тьмы и тьмы домашней и дикой живности, где текут полноводные реки и шумят островки лесов и кустарников, колыхнутся травы и пестреют цветы...» [8, с. 70].

В ожидании битвы с захватчиками один из соправителей скифов выражает важную идею: «жизнь каждого скифа ценна, ибо степь без человека безжизненна, не для того умирали в давние времена люди, чтобы нынешние правители привели народ к гибели, не для того насыпали курганы, чтоб только хоронить умерших, а для того, чтобы сделать отметину на лице земли, что она наша...» [8, с. 73].

Таким образом, в тексты произведений А. Ангархаева органично входят образы и мотивы, приоритетные в его системе ценностей, вызывающие долговременный интерес и автора, и публики. К ним относятся проблемы науки, прежде всего физической и исторической, тема буддизма и его последователей, истории и судеб народов, прежде всего своего родного народа и др. Но доминируют во всех его произведениях проблемы смысла жизни человека, общечеловеческих нравственных ориентиров и ценностей.

Список литературы

1. Артемьева Т. В., Микешин М. И. История идей как интеллектуальная коммуникация // Вестник Рос. гуманитар. науч. фонда. – 2010. – № 4 (61). – С. 53–59.
2. История бурятской литературы. Т. III. Современная бурятская литература (1956–1995). – Улан-Удэ: Бурят. науч. центр СО РАН, 1997. – 298 с.
3. Уланов Э. А. В поисках своего слова // Наследники Октября: сб. очерков. – Улан-Удэ: Бурят. книж. изд-во, 1988. – С. 173–182.
4. Ангархаев А. Л. Вечный цвет / пер. с бурят. И. Булгаковой, Н. Очирова. – М.: Современник, 1982. – 335 с.
5. Серебрякова З. А. Пути воплощения национального характера в бурятском романе о современности. – Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. – 95 с.
6. Балданов С. Ж., Бадмаев Б. Б., Буянтуева Г. Ц.-Д. Литература народов Сибири: этнотрадиция, фольклорно-этнографический контекст. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госун-та, 2008. – 304 с.
7. Ангархаев А. Л. Богиня на земле // Ангархаев А. Л. Богиня на земле. – Улан-Удэ: Буряад унэн, 2001. – С. 3–49.
8. Ангархаев А. Л. Курган // Ангархаев А. Л. Богиня на земле. – Улан-Удэ: Буряад унэн, 2001. – С. 59–94.

*Корнева Виктория Алексеевна, студент
Ртищева Оксана Владимировна,
кандидат философских наук, доцент,
декан социально-гуманитарного факультета
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА
НА ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ
В. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА – ПЕТУШКИ»)**

**PROBLEMS OF LITERARY TRANSLATION
OF RUSSIAN POSTMODERN LITERATURE
INTO A FOREIGN LANGUAGE (ON THE EXAMPLE
OF V. YEROFEEV'S POEM "MOSCOW – PETUSHKI")**

Аннотация: Статья посвящена исследованию особенностей передачи интертекстуальных связей при переводе постмодернистских текстов. Исследуется феномен лингвистики измененного сознания. В статье представлен анализ англоязычного текста поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки».

Ключевые слова: постмодернизм, измененное состояние сознания, художественный перевод, интертекстуальность.

Abstract: The article studies the peculiarities of the transmission of intertextual connections in the translation of postmodern texts. The phenomenon of linguistics of altered consciousness is investigated. The article presents an analysis of the English-language text of V. Yerofeyev's poem "Moscow-Petushki".

Keywords: postmodernism, altered state of consciousness, literary translation, intertextuality.

Постмодернизм как мировая культурная парадигма сформировался в конце 70-х годов XX века после ряда научно-технических потрясений. Другими словами, новое состояние глобальной культуры, представляющее собой оппозицию модернистскому искусству, есть реакция на стремительное изменение мира вокруг. Следствием краха многих идеологических установок и принципов, норм, которые считались неприкосновенными, стала тотальная отмена цензурных запретов во многих гуманитарных сферах культуры и искусства. Подобные тенденции позво-

ляют создавать описательные метанарративы и выводят современную литературу на совершенно новый уровень.

Ввиду революционных событий в сфере гуманитарного знания необходимо заметить новые особенности и черты, присущие литературе постмодернизма. На этом этапе актуализируется вопрос перевода постмодернистских произведений. Целью данной публикации является исследование творчества В. Ерофеева как первого отечественного писателя-постмодерниста. К числу задач относится сравнительный анализ поэмы «Москва – Петушки» на русском и английском языках, а также раскрытие особенностей передачи интертекстуальных связей в процессе перевода.

Источниковую базу исследования составила различная литература. Большой вклад внесла работа Л. В. Енбаевой «Постмодерн в переводоведении» [4]. В своей статье автор исследует текстологический подход в переводе постмодернистской литературы. Монография Д. Л. Спивака «Лингвистика измененных состояний сознания» также стала источником обширного материала [7]. Исследование посвящено изучению особенностей полиструктуры речи и языка в различных экстремальных для организма состояниях. В работе Н. Ф. Брыкиной «Функции интертекстуальности в поэме Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”» изучается феномен интертекста в постмодернистской литературе [3]. Также представлена работа того же автора по смежной теме «Специфика языкового построения поэмы Венедикта Ерофеева “Москва – Петушки”». В статье исследуются особенности лексических и грамматических проявлений состояния измененного сознания главного героя [2]. Завершает обзор литературы работа С. А. Колосова «Русская литература за рубежом: на перекрестках теории художественного перевода» [6]. Автор исследует наиболее общие тенденции в художественном переводе отечественной литературы на иностранный язык.

Специфика языкового построения постмодернистских произведений состоит во внедрении совершенно новых литературных приемов, требующих осмысления. Одним из подобных знаковых приемов является интертекст. Термин буквально означает включение одного текста в другой посредством цитат, отсылок, реминисценций. Постмодернистский текст воплощает в себе плюрализм смыслов. Наличие интертекстуальности порождает вопросы в процессе перевода отечественного текста на иностранный язык. Зачастую интертекст основан на каких-то знакомых, «домашних» аллюзиях и отсылках, понятных носителю языка. В таком случае на помощь приходит стратегии форенизации и доместикации в переводоведении (иначе – одомашнивание и отчуждение, англ. domestication

and foreignization). Доместицирующий перевод может быть полезным при коммуникации между культурами, где необходимо адаптировать сообщение для максимального понимания и принятия принимающей культурой. Однако при использовании данной стратегии переводчик должен быть осторожен, чтобы не исказить смысл оригинала. Форенизирующая стратегия нацеливается на сохранение и передачу всех особенностей оригинала, что может быть ценно в случаях, когда важно сохранить все нюансы и тонкости написанного текста. В поэме «Москва – Петушки» представлен целый ряд интертекстуальных заимствований: античная мифология, Библия, русский фольклор, цитаты классиков марксизма-ленинизма, всевозможные философские и исторические источники. В данном случае наиболее адаптированным является стратегия форенизации, так как особенно важно сохранить социально-бытовой контекст того времени.

В поэме «Москва – Петушки» особым моментом стала концепция измененного сознания, которое присутствовало у автора во время создания этого произведения. Измененное сознание – это состояние, возникшее в результате чрезмерного употребления алкоголя, которое описывается как изменение восприятия, мышления, чувств и поведения человека. В данном случае, это состояние является необратимым и перманентным, и это стало причиной нестандартности и специфичности языкового построения этого произведения. Однако данный феномен также поддается адекватному анализу. Лингвистика измененных состояний сознания (ЛИСС) возникла как отдельная научная дисциплина для изучения особенностей языка и речи в ИСС. Она позволяет выявлять и анализировать глубинные закономерности построения языка и речи в данном состоянии.

В монографии Д. Л. Спивака «Язык при измененных состояниях сознания» были систематизированы результаты специальных языковых тестов, которые использовались для наблюдения людей, находившихся в измененных состояниях сознания с помощью методики ЛИСС. Во время этих наблюдений фиксировались физиологические и поведенческие параметры человека. Результаты исследования показали, что, находясь в ИСС, речь человека проходит определенные изменения, например:

- возрастает роль ударения и интонации в передаче лексических и грамматических значений, синтаксических отношений;
- повышается количество устойчивых сочетаний, эмоционально окрашенной, экспрессивной, оценочной, бранной лексики;
- глаголы количественно преобладают над именами (кроме эмоционально окрашенных).

Помимо всего прочего, стоит сказать, что язык поэмы во многом составил лексикон интеллигенции 60–90-х годов. Слог В. Ерофеева – это синкретизм маргинальной лексики, философских терминов и неологизмов советского жаргона. Учитывая вышеуказанные стилистические особенности можно переходить непосредственно к практической части – анализу поэмы и наглядному сравнению с англоязычной версией.

1) «Москва – Петушки» – «Moscow to the end of the line»

Подобного рода замена играет огромную роль и просто-напросто разрушает авторскую концепцию. Да, действительно для коренных москвичей совершенно ясно, что Петушки конечная точка поезда Москва – Петушки, но для людей из других городов эта информация несколько неочевидна. Переводчик не учел важность дословного перевода в данном случае и по сути сразу раскрыл ранее неизвестную концовку сюжета.

2) «заку-уска у нас сегодня – блеск! Закуска типа “я вас умоляю!”» – «Tastes fan-n-ntastic today. Outa's this world».

В данном отрывке можно заметить, как авторская задумка разделения закуски по типам упущена в иностранном переводе, а это серьезный недостаток, поскольку прием иронии является неотъемлемой частью постмодернистского произведения.

3) «Дело началось проще. До меня наш производственный процесс выглядел следующим образом: с утра мы садились и играли в сику, на деньги (вы умеете играть в сику?)» – «Before I was made foreman, our work schedule looked like this: in the morning we'd sit down and play blackjack for money».

В данном случае Уильям Джэлзма просто не перевел выделенные фразы, что является упущением. Так, например, вопросительная фраза в скобках – это часть диалога с читателем, поддерживаемого на протяжении всего произведения. Также в крайней степени некорректным было упускать авторскую вводную фразу, тем самым деконструируя оригинальный текст.

4) «А потом – известное дело: садились, и каждый по-своему убивал свой досуг, ведь все-таки у каждого своя мечта и свой темперамент: один – вермут пил, другой, кто попроще, одеколон «Свежесть», а кто с претензией – пил коньяк в международном аэропорту Шереметьево». – «And then we'd sit down and everyone would take his leisure in his own way. Everyone, after all, has his own dream and temperament. One of us drank vermouth, somebody else – a simpler soul – some Freshen-up eau de cologne, and somebody else more pretentious would drink cognac at Sheremetievo International Field».

К сожалению, «одеколон “Свежесть”» перевели как просто освежающий одеколон, что опять же нарушает изначальную идею, ведь одеколон «Свежесть» существовал только в СССР.

5) «Выкурил я двенадцать трубок – и отослал в “Ревю де Пари” свое эссе под французским названием **“Шик и блеск иммер эlegant”**. Эссе по вопросам любви» – *«I smoked up twelve pipes and sent off to the Revue de Paris my essay on questions of love»*.

В данном переводе упущен излюбленный автором поэмы прием транслитерации.

Представленный анализ говорит о том, что в процессе перевода авторская мысль действительно упрощается. Однако не все так однозначно. На англоязычном сайте «Goodreads» представлены отзывы иностранных читателей на поэму «Moscow to the end of the line». Оказалось, что многие читатели знают оригинальное название книги. Также в процессе исследования выяснилось, что, несмотря на специфический перевод, многие рецензенты отмечают очень верные вещи. В сущности, иностранные читатели поняли художественный образ, оригинальную мысль автора, поняли трагедию ерофеевской поэмы. Некоторые сравнивают персонажа В. Ерофеева с Данте Алигьери. Действительно, описанные делириозные искания можно сравнить с кругами ада «Божественной комедии».

Таким образом, вопрос художественного перевода литературы постмодернизма остается дискуссионным. Постмодернизм как направление в искусстве и культурологический феномен все еще не до конца изучен. Новый стиль человеческого мышления требует создания нетрадиционных способов передачи интертекстуальных связей. Благодаря развитию глобализационных процессов становится возможным знакомство с литературным наследием разных стран в контексте развития постструктурализма.

Список литературы

1. Erofeev Venedikt [Moskva-Petushki. English]; Moscow to the end of the line / transl. by H. Willam Tjalsma. – Northwestern University Press, 1993.
2. Брыкина Н. Ф. Специфика языкового построения поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // Вестник Волгоград. гос. ун-та. – Сер. 2, Языкозн. – 2009. – № 1 (9). – С. 189–192.
3. Брыкина Н. Ф. Функции интертекстуальности в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 15–17.
4. Енбаева Л. В. Постмодерн в переводоведении // Вестник Нижегород. гос. лингвист. ун-та им. Н. А. Добролюбова. – 2018. – № 44. – С. 40–49.

5. Ерофеев В. «Москва – Петушки»: поэма. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 192 с.
6. Колосов С. А. Русская литература за рубежом: на перекрестках теории художественного перевода // Русская литература за рубежом: перевод как восприятие и восприятие перевода. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2015. – С. 10–34.
7. Спивак Д. Л. Лингвистика измененных состояний сознания. – Л.: Наука, 1986. – 92 с.

*Паршина Екатерина Евгеньевна, студент
Деева Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук,
доцент, доцент кафедры литературы,
русского и иностранных языков
Кемеровский государственный институт культуры*

СТРУКТУРНО-ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЦЕНЗИИ

STRUCTURAL AND LANGUAGE FEATURES OF MUSIC REVIEW

Аннотация: Текст музыкальной рецензии характеризуется специфической структурой, обязательными элементами которой выступают заголовки, вступление, основная часть (включающая анализ, интерпретацию, оценку) и заключение. При этом в музыкальной рецензии как жанре письменной речи гармонично сочетаются книжный синтаксис и лексические единицы различных сфер употребления.

Ключевые слова: музыкальная рецензия, композиция, лексика, синтаксис

Abstract: The text of a music review is characterized by a specific structure, the obligatory elements of which are the title, introduction, main part (including analysis, interpretation, evaluation) and conclusion. At the same time, in the musical review as a genre of written speech, book syntax and lexical units of various areas of use are harmoniously combined.

Keywords: music review, composition, lexicon, syntax

По данным этимологического словаря М. Фасмера, слово «рецензия» происходит от латинского *recensio*, что буквально обозначает – оценка [1, с. 477]. Как отмечает Т. А. Курышева, «жанр рецензии предполагает

текст непременно оценочного характера, внимание которого направлено на произведение искусства» [2, с. 127], то есть главная цель текста данного жанра может быть определена как представление оценки творческого объекта.

Рецензия как критический отзыв на какое-либо произведение функционирует в разных областях (науке, технике, искусстве). При этом отличительной чертой текста этого жанра является не только направленность на объект рецензирования, но и «субъективное восприятие художественного мира и субъективная оценка, возникающая при взаимодействии с ним» [2]. Отсюда возможная вариативность откликов, например, на одно и то же музыкальное событие или исполнение.

Целью данного исследования является определение композиционных и языковых особенностей текстов музыкальных рецензий, написанных профессиональными журналистами, музыкальными критиками. Было проанализировано 20 рецензий на музыкальные произведения и события (оперы, концерты, исполнения), размещенные на сайте Belcanto.ru.

Основными структурными (композиционными) элементами музыкальной рецензии выступают:

- заголовок,
- вступительная часть (описание объекта рецензии, постановка проблемы),
- основная часть (анализ, интерпретация, оценка),
- заключительная часть (выводы).

Заголовок призван привлечь внимание читателя, побудить его к прочтению рецензии, поэтому авторы часто используют яркие, оригинальные, иногда интригующие формулировки: *«Беспробудно опочившая: о новой постановке “Спящей красавицы” в Венской опере»*; *«Маленький, да удаленький! “Дон Жуан” Моцарта обжил Малую сцену НОВАТа»*. Возможны и оценочные заголовки, например: *«Грандиозная премьера “Садко” Римского-Корсакова в Уфе»* и т. д.

Во вступительной части рецензии, как правило, дается описание ее объекта. Цель данной части рецензии заключается в ознакомлении с музыкальным явлением или событием. Поскольку читатель может не являться ни очевидцем, ни знатоком объекта рецензии, данный компонент текста выполняет, прежде всего, информационную функцию. Например: *«Собираясь в Уфу на премьеру “Садко” Николая Римского-Корсакова, ваш покорный слуга нисколько не сомневался в том, что встреча предстоит с традиционной классической постановкой, ибо Башкирский госу-*

дарственный театр оперы и балета, несмотря на то, что в его официальном названии определения “академический” нет, в последние годы как раз и выступает оплотом постановочного академизма» (И. Корябин).

Чем более ярко, образно дается в рецензии описание объекта, тем больший интерес к конкретному музыкальному событию, явлению или произведению возникает у читателя. Как правило, содержанием такого описания является информация:

1) об участниках и месте события (об ожидаемом или состоявшемся концерте, спектакле, конкурсной программе и т. п., также сюда может входить представление количества, описание реакции публики, принимавшей участие в событии). Например: *«Публике Музыкального театра, ведущего свою деятельность в составе Краснодарского творческого объединения “Премьера” им. Л. Г. Гатова, два вечера кряду – 22 и 23 октября – выпал редкий шанс испытать подлинное эстетическое потрясение. А это и есть то главное, на что, приходя в оперный театр, естественно, рассчитываешь всегда, но что в эпоху весьма сомнительных – если не сказать дилетантских! – кульбитов так называемой режиссерской оперы получаешь далеко не всегда, а лишь в исключительных случаях. Как раз подобным исключением и стала изысканно тонкая, психологически емкая постановка последней оперы Чайковского “Иоланта”, осуществленная в Краснодаре Андреем Сергеевым»* (И. Корябин);

2) о времени создания произведения, особенностях его композиции, характере и т. д. Например: *«Опера не стала бесспорным достижением Верди и содержит как потрясающие по силе воздействия драматургические и музыкальные находки, лучшие из которых будут претворены в следующем за ней “Макбете” – вершине творчества композитора 1840-х годов, так и трафаретно-банальные эпизоды. Но “Аттила”, тем не менее, – чрезвычайно благодарный материал для постановщиков и исполнителей. Это большое эпическое полотно, в ткань которого вплетены и религиозный конфликт, и любовный треугольник, и мистические темы судьбы и проклятья. Развернутые вокальные партии предъявляют высочайшие требования к исполнительскому мастерству основных действующих лиц»* (И. Федоров);

3) о фактах жизни и творчества (это может быть описание композиторов, исполнителей, постановщиков и т. д.). Например: *«Настоящим спасителем премьеры стал исполнитель заглавной партии Ильдар Абдразаков. Певец обладает яркой сценической харизмой и превосходными вокальными данными: его мощный “бархатный” голос с качественными верхними нотами звучит как инструмент – ровно на всем диапазоне.*

Российский бас, регулярно поющий на лучших сценах мира, уже выступал с этой партией в Метрополитен-опера и успел “врасти” в психологически изощренную роль» (И. Федоров).

Основными и обязательными компонентами основной части рецензии являются: анализ, интерпретация, оценка. При этом последняя является, как было уже отмечено, главной целью написания рецензии, в то время как анализ, интерпретация представляют собой механизм ее успешной реализации.

Аналитическая часть рецензии, или собственно анализ, основывается на музыкальном знании. Здесь для рецензента особенно важными являются навыки профессионального общения с музыкой (например, ощущение формы, драматургии, точность восприятия), определенные знания (в области истории создания, публичного представления данного музыкального произведения, специфики его жанра и т. п.). Необходимы рецензенту и умения обобщать, систематизировать анализируемые музыкальные данные, например: *«Садко – тот музыкально-драматургический стержень оперы, на который причудливым фантастическим ожерельем нанизываются все без исключения ее типажы – и большие, и малые, и главные, и эпизодические. Но если нет Садка, то есть певца-актера с ярко выраженной музыкально-драматической харизмой, то нет ведь и оперы!» (И. Корябин).*

Самой творческой и вместе с тем субъективной частью рецензии выступает интерпретация. Автор вкладывает в данную часть свое мироощущение, ценностные ориентации, представляет личный жизненный и художественный опыт. Именно в этой части текста возникает тесный контакт между настроением исполнителя или музыкального произведения, а также внутренним миром рецензента и читателя. При знакомстве с рецензией читательские рассуждения, оценка могут как совпадать с мнением автора текста, так и значительно с ними расходиться, однако это будет иметь место только тогда, когда читатель непосредственно являлся зрителем музыкального события, слушателем произведения, то есть уже имеет личный опыт взаимодействия с объектом рецензии.

В интерпретации представляется и в полной мере раскрывается личность автора рецензии, ее объект пропитывается субъективным мнением рецензента, например: *«Особенно это было заметно в речитативе, с которого начинается разработка сонаты. Великие мастера славятся умением проживать паузы, именно с их помощью они целиком без остатка завладевают вниманием зала, подчиняя его своей артистической воле. К сожалению, Мацуеву это искусство пока не покорилося» (И. Фе-*

доров). Данный пример иллюстрирует, как к интерпретации присоединяется еще и оценка.

Следует отметить, что оценка как существенный компонент рецензии в принципе может не иметь специального раздела в тексте (то есть может быть включена в различные композиционные части, например возможно соединение оценки с интерпретацией, как было показано выше), но именно оценка является стержнем рецензии: *«Из критически недопустимого нужно назвать включение в спектакль на музыку Чайковского микротональной композиции Джанчито Шельси (1905–1988). Я ничего не имею против Шельси – он прекрасный микротонер. Но открытым остался вопрос: почему именно он, а не Пахмутова, например? Но закроем глаза на звучание: в конце концов, балетный оркестр – явление, мягко говоря, второсортное»* (А. Курмачев).

Заключительная часть рецензии, как правило, подводит итог, содержит общие выводы. Данная композиционная часть может представлять собой:

- незаконченное предложение (например: *«Именно поэтому дух пластической драматургии немого кино, напряжение эмоционального противостояния так ценны, так редки. Именно поэтому так важно, что артистам Большого удастся передать те яркие проблески оригинальной психологической драматургии этого спектакля, отполированного традициями приличий и запретов до лакированного перформанса, которому, возможно, настоящее возрождение и новая драматургическая реинкарнация еще только предстоят...»* (А. Курмачев);

- вполне завершённую мысль (*«Репетиции новой постановки в “Met” уже идут полным ходом – и статуя Командора вот-вот отправится на ужин к Дон Жуану... И у вас, конечно же, уже не остается никаких сомнений, что на очереди – встреча с оперой Моцарта “Дон Жуан”»* (И. Корябин).

Анализ текстов музыкальных рецензий на уровне лексики показал, что в рецензиях помимо общеупотребительных слов частотно используются авторами специальные музыкальные термины, например: *бас, тенор, этюд, h-moll’ная соната, форте, туше, фугато* и т. д. Не отказываются рецензенты и от лексики стилистически окрашенной, которая чаще всего представлена разговорными единицами (*«Ансамбль “Магригал”, состоящий из домры-альта, контрабаса, балалайки и баяна, воодушевленным исполнением “Амурских волн” как-то сразу приподнял планку ожиданий над уровнем факультативного междусобойчика старых друзей: сыграно было всё настолько серьёзно качественно, что ещё до появ-*

ления главного участника мероприятия я успел устыдиться собственно-го снобизма» (А. Курмачев); «Так что в зале в этот вечер был явный аншлаги и царил восторженный прием публики – меломанов **не проведешь!**» (И. Корябин). Такие слова, с одной стороны, могут служить для выражения оценки («Вообще говоря, переслушивая старые советские хиты, даже безо всяких телефарсов типа “Призрак оперы”, легко понять, почему нынешняя эстрада так **убога**: среди наших **попсовых** композиторов есть, конечно, неплохие мелодисты, но среди наших певцов практически нет полноценных голосов, способных наполнить мелодию не только профессиональным вокалом, но и душой» (А. Курмачев), а с другой – способствовать доходчивости изложения, приближению письменного текста рецензии к обыденной речи.

Если говорить о языковых способах выражения оценки (положительной и отрицательной), то они в целом очень разнообразны [3].

Во-первых, это и слова разных частей речи (существительные, прилагательные, глаголы, наречия с оценочным компонентом в значении): «В фойе с большим энтузиазмом поддержали самую краткую, и, в то же время, схватывающую суть, рецензию на этот спектакль: “**Барахло**”» (О. Борщева); «Но одно дело – в согласии с либретто и музыкой создать философскую вечность древнегреческой трагедии, что маэстро, однозначно, сполна тогда **удалось**, и совсем иное – прикоснуться к трагедии маленького человека, актрисы, чья частная судьба и чей подвиг становятся проекцией-символом на подвиг народа, выстоявшего в жестокой, нечеловеческой битве с фашизмом» (И. Корябин); «В волгоградской постановке подобрался **изумительнейший** актерский ансамбль, и в роли Анны подлинное откровение явила Екатерина Мелешикова» (И. Корябин); «К слову, совершенно иначе выглядят в спектакле женские партии, и если к технической стороне блестящего танца Ольги Марченковой, выступившей в этот вечер в роли разлучницы Гамзатти, придраться хоть и сложно, но можно, то к драматической игре балерины вопросов никаких нет: это **сильно**, это **ярко**, это крупными мазками, это убедительно и **хорошо**» (А. Курмачев).

Во-вторых, это устойчивые выражения, например: «Инструментально это было тоже, **мягко говоря**, неоднозначно» (А. Курмачев); «Если это опера, то где в ней сюжет, где развитие действенной интриги? И **в помине нет!**» (И. Корябин).

В-третьих, целые синтаксические конструкции (сравнительные, восклицательные предложения, предложения с однородными членами, риторические вопросы): 1) «Конечно, музыканты **не рассыпались, как**

бусины с оборвавшегося браслета, но необходимой собранности не было и в помине» (А. Курмачев); 2) *«Иногда – но таких моментов крайне мало – вдруг начнет пробиваться интересная музыкальная тема, но внезапно, словно устыдившись своей “академической неуместности”, сразу же растворяется в банальной эстрадной рутине. Одним словом, скучно и грустно!»* (И. Корябин); 3) *«Российская сопрано Кристина Мхитарян исполнила титульную партию с изысканной кантиленой, элегантной филировкой звука и захватывающими дух тончайшими пиано в арии “Addio del passato”»* (А. Курмачев); 4) *«Стоит ли рисковать и идти на другие спектакли с участием маэстро Гуггайса, не берусь судить»* (А. Курмачев).

Что касается синтаксиса, то, поскольку музыкальная рецензия представляет собой письменный текст, преобладающими по структуре в тексте оказываются сложные предложения (1) или простые, осложненные рядами однородных членов (2), причастными (3) и реже деепричастными оборотами (4), вставными конструкциями (5). Например: (1) *«Все оказалось ещё хуже, чем можно было предположить, хотя редакция либретто была интересной, а костюмы – действительно впечатляющими»* (О. Борщева); (2) *«И всё же, по окончании выступления Дениса Мацуева не осталось “симптомов” соприкосновения с большим искусством – желания вспоминать, анализировать услышанное»* (И. Федоров); (3) *«Музыка в этом синкретическом спектакле звучит и как связующая субстанция, и как дополняющая вербальная, причем о музыкальной вербальности можно говорить даже тогда, когда речь идет об инструментальной музыке, не связанной с вокально-хоровыми фрагментами, на редкость органично включенными в ткань спектакля из разных сочинений Свиридова»* (И. Корябин); (4) *«В быстрых местах пианист сделал акцент не на скорости, а упругости темпов, уделяя большое внимание штриховому разнообразию листовского текста: стаккато было предельно острым, полифонические вкрапления в фактуру максимально выпуклыми»* (И. Федоров); (5) *«Слава Богу, этот уровень оказался не чрезмерным, но, чтобы прийти к такому выводу, лично мне – не “киношнику”, а завсегдатаю музыкальных театров и концертных залов – все же понадобилось некоторое время, чтобы “привыкнуть” к максимуму оркестрово-хоровых и ансамблевых tutti»* (И. Корябин). Хотя иногда авторы используют и простые нераспространенные, и односоставные предложения: *«Да, яркий финал. Три номера? Все. Что-то еще? Ах, да: затянутые диалоги»* (А. Курмачев).

По характеру интонации в текстах музыкальных рецензий преобладают повествовательные предложения, но в оценочной части рецензии активно используются авторами и восклицательные конструкции (*«Выставленный баланс следует признать очень тактичным и деликатным, так как мы не только отчетливо различали все оттенки piano, pianissimo, forte и mezzo forte, не только отлично слышали голоса солистов, но и получали удовольствие от ансамблей, которые они составляли – и это было просто замечательно!»* (И. Корябин)), и вопросительные, позволяющие реализовать диалог с читателем (*«Но изменилось ли что-нибудь в вокальном плане ее партии по сравнению с Веной?»* (И. Корябин)).

Таким образом, текст музыкальной рецензии отличается как своей композицией, основными элементами которой являются: заголовок, вступление (описание объекта рецензии, постановка проблемы), основная часть (предполагающая анализ, интерпретацию, оценку), заключение (выводы, которые, в отличие от отзыва на музыкальное произведение, не всегда содержат рекомендацию), так и специфическими языковыми средствами, которые используют авторы для максимально эффективного воздействия на читателя.

Список литературы

1. Фасмер М. Этимологический словарь. – М.: Астрель, Аст, 2004. – Т. 3. – 831 с.
2. Курышева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. – М.: Владос-Пресс, 2007. – 295 с.
3. Деева Н. В., Паршина Е. Е. Языковые способы выражения оценки в жанре музыкальной рецензии // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГИК, 2021. – Т. 2. – С. 172–179.

Раздел 6. ИНФОРМАЦИОННЫЕ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Фукс Марина Анатольевна, магистрант
Рябцева Лариса Николаевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры
технологии документальных и медиакоммуникаций
Кемеровский государственный институт культуры*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕТСКИХ БИБЛИОТЕК КАК ЦЕНТРОВ ЦИФРОВОГО КУРАТОРСТВА В ОБЛАСТИ ЗАЩИТЫ ДЕТЕЙ ОТ УГРОЗ ИНТЕРНЕТ-СРЕДЫ

PRACTICE OF CHILDREN'S LIBRARIES AS CENTERS OF DIGITAL CURATION IN THE FIELD OF PROTECTING CHILDREN FROM THE THREATS OF THE INTERNET ENVIRONMENT

Аннотация: Раскрывается сущность профессии «цифровой куратор» как специалиста в области развития цифровой грамотности населения. Приводятся результаты исследования деятельности центральных детских библиотек субъектов Российской Федерации в области защиты детей от интернет-угроз. Описываются формы работы детских библиотек по защите от опасностей в электронной среде. Даются рекомендации по совершенствованию деятельности детских библиотек РФ в сфере информационной безопасности.

Ключевые слова: цифровой куратор, детские библиотеки, интернет-угрозы, информационная безопасность детей, цифровая грамотность.

Abstract: The essence of the profession “digital curator” as a specialist in the development of digital literacy of the population is revealed. The results of a research of the practice of the central children’s libraries of the constituent entities of the Russian Federation in the field of protecting children from Internet threats are presented. The forms of work of children’s libraries for protection from dangers in the electronic environment are described. Recommendations are given for improving the activities of children’s libraries in the Russian Federation in the field of information security.

Keywords: digital curator, children’s libraries, Internet threats, children’s information security, digital literacy.

Актуальность. В эпоху цифровизации Интернет и социальные сети открывают перед людьми множество возможностей, но в то же время несут целый ряд опасностей. Современный человек должен не только знать о подстерегающих его рисках в информационной среде, но и уметь защитить себя. В этой связи активную позицию занимают детско-юношеские библиотеки. Они помогают юному поколению войти в этот сложный, многослойный мир информации и прививают им навыки информационной защиты от угроз электронной информационной среды.

В связи с этим в 2018 году правительство РФ инициировало создание новой профессии – «Консультант в области развития цифровой грамотности населения (цифровой куратор)» и приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 31.10.2018 № 682н был утверждён соответствующий профессиональный стандарт [2].

В данном документе указано, что профессиональная деятельность цифрового куратора заключается в «оказании информационно-консультационных услуг населению в области развития цифровой грамотности и включает в себя две основных цели:

- 1) консультирование по вопросам применения информационно-коммуникационных технологий в различных сферах жизни;
- 2) содействие развитию цифровых компетенций различных групп населения» [2].

Следует отметить, что в профессиональном стандарте «Консультант в области развития цифровой грамотности населения (цифровой куратор)» [2] не предусмотрено использование библиотек в качестве базы для цифрового кураторства. Тем не менее, уже через полгода после утверждения этого профессионального стандарта на Всероссийском семинаре «Цифровая грамотность населения и библиотека», инициированном Российской государственной библиотекой для молодежи при поддержке Министерства культуры РФ и Российской библиотечной ассоциации, активно обсуждалась необходимость рассмотрения библиотек в качестве центров формирования цифровой грамотности населения [4].

Директор Российской государственной библиотеки для молодежи Ирина Михнова отметила, что логичный путь развития сотрудников библиотек связан с совершенствованием их цифровой грамотности и последующей помощью тем пользователям, кто испытывает в этом потребность [4]. Директор департамента цифрового развития и информационных технологий Министерства культуры РФ Вадим Ваньков поддержал данные рассуждения, выразив мнение, что одной из основных задач библиотек в современном цифровом мире может являться помощь гражданам

в определении качества информации, курсирующей в электронной информационно-образовательной среде, а также выявлении дезинформации [4].

Сотрудники Научной библиотеки Южно-Уральского государственного университета М. В. Легенчук и С. Г. Смолина, изучив опыт зарубежных библиотек, считают, что «цифровыми кураторами могут и должны быть библиотечные специалисты, и если занять эту нишу, то востребованность библиотек поднимется в несколько раз» [3, с. 200].

В своей научной статье Н. А. Бекетова отмечает необходимость рассматривать библиотеки в качестве проводников в процесс цифровизации жителей малых городов и сёл и говорит о том, что «самой эффективной платформой для деятельности цифровых кураторов могут стать библиотеки. Они остались чуть ли не единственным социальным институтом равнодоступным всем гражданам» [1, с. 9].

Цель исследования. В настоящее время уже многие библиотеки оказывают помощь гражданам в получении необходимых и полезных знаний и навыков для полноценной жизни в цифровой информационно-образовательной среде. Особенно масштабно эта работа направлена на детскую аудиторию.

В ходе исследования нами была сформулирована следующая гипотеза: «Детские библиотеки можно рассматривать как центры цифрового кураторства в области защиты детей от угроз интернет-среды». Для того чтобы подтвердить или опровергнуть данную гипотезу, было принято решение проанализировать деятельность детских центральных библиотек субъектов РФ в сфере цифрового кураторства и обеспечения безопасности детей в электронной информационно-образовательной среде – что и стало целью нашего научного исследования.

Поскольку изучить деятельность абсолютно всех детских библиотек России достаточно сложная и трудоёмкая задача, то в рамках нашего исследования было принято решение проанализировать центральные детские библиотеки субъектов РФ по 5 библиотек данного вида из каждого федерального округа нашей страны.

Объектами исследования выступили паблики в социальных сетях, а также официальные сайты 40 центральных детских библиотек субъектов РФ (Приложение). На сегодняшний день библиотеки используют официальные сайты как площадки для просветительской и образовательной деятельности, а социальные сети помогают информировать широкий круг их пользователей. По данным креативного агентства We Are Social и сервиса для SMM Hootsuite, которое каждый год публикует глобальное исследование состояния сферы диджитал (Digital 2022 Global Overview

Report), в январе 2022 года в Российской Федерации насчитывалось 106 миллионов пользователей социальных сетей, а значит, среди этих пользователей есть молодые мамы и папы, которые беспокоятся об информационной безопасности своих детей.

Анализ официальных сайтов центральных детских библиотек субъектов РФ, а также пабликов библиотек в социальных сетях позволил выявить:

- наличие специализированных рубрик и подразбук на официальном сайте библиотеки, за которыми содержится полезная информация по безопасности детей в Интернете;
- данные о работе библиотеки в области защиты детей от угроз интернет-среды, размещенные в социальных сетях.

Результаты исследования. Для решения поставленной цели сначала было осуществлено изучение информации, представленной на официальных сайтах библиотек. Из 40 областных детских библиотек только 20 размещает на своём сайте подборку полезной информации, связанной с обеспечением безопасности детей в Интернете (рис. 1).

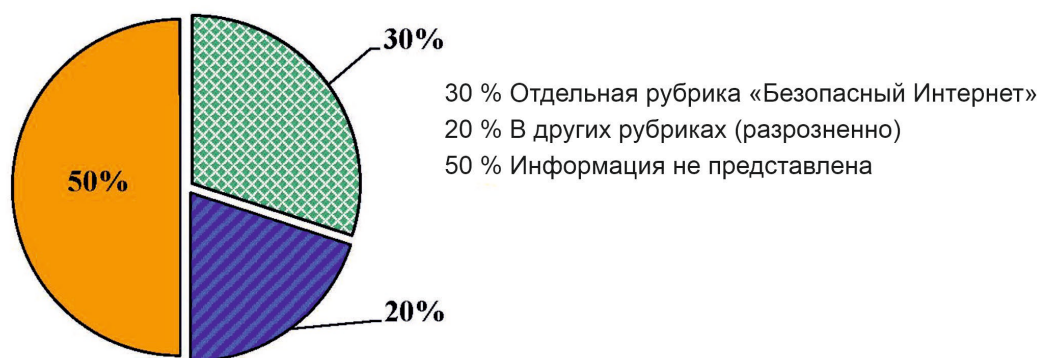


Рисунок 1. Наличие на сайте библиотеки информации по безопасности детей в Интернете

Причём только 30 % библиотек выделяют данную информацию в отдельную рубрику «Безопасный интернет», остальные 20 % размещают её разрозненно в других рубриках, например, «Детям и Подросткам», «Родителям», «О книгах и Чтении», что затрудняет поиск.

Полезная информация предоставляется в виде:

- памяток и буклетов;
- учебных пособий;

- мультимедийных презентаций;
- обучающих видеороликов;
- комиксов;
- интерактивных викторин и игр;
- тестовых заданий;
- гиперссылок на сторонние полезные интернет-ресурсы (сайты, информационные порталы).

Следующий предмет исследования – деятельность областных детских библиотек в качестве центров цифрового кураторства. Работа библиотек по данному направлению имеет две формы: регулярную и эпизодическую (нерегулярную). Регулярная отражается в наличии действующих на базе библиотеки кружков, клубов, студий, лабораторий по компьютерной и цифровой грамотности. Эпизодическая работа заключается в проведении сотрудниками библиотеки мероприятий к знаменательным датам, связанным с информационно-коммуникационными технологиями и интернет-средой (по выбору самих библиотек).

Согласно информации, представленной на официальных сайтах библиотек и их пабликах в социальных сетях, только 40 % из рассмотренных областных детских библиотек ведут регулярную работу по цифровому кураторству в области защиты детей от угроз интернет-среды (рис. 2).

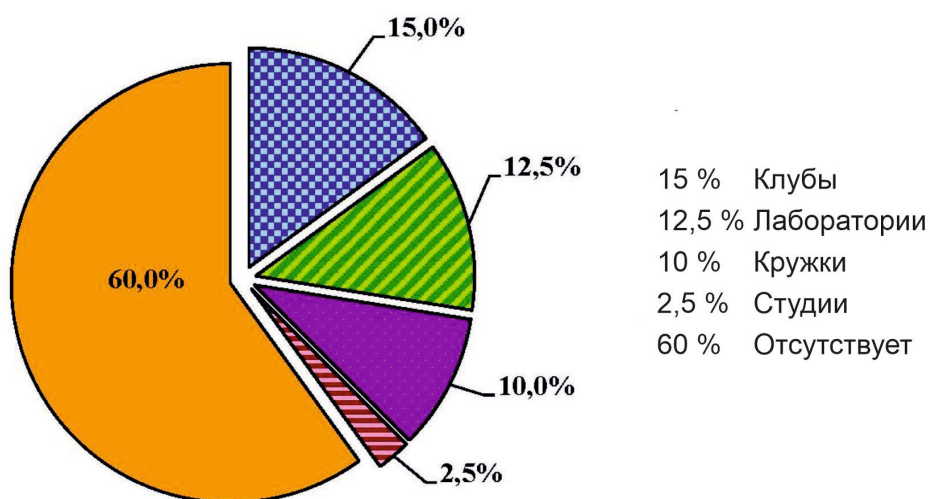


Рисунок 1. Регулярная работа библиотек в области защиты детей от интернет-угроз

В шести библиотеках работают клубы соответствующего направления (15 %), в пяти библиотеках есть лаборатории (12,5 %), в четырёх – действуют кружки (10 %) и на базе одной библиотеки организована студия (2,5 %).

Во время регулярной работы библиотек проводятся следующие виды занятий:

- уроки информационной культуры и компьютерной грамотности;
- творческие занятия;
- медиабеседы;
- онлайн-прогулки;
- беседы-практикумы;
- информационные часы;
- медиавикторины и тесты;
- игры, квесты, квизы;
- родительские собрания / консультации для родителей.

Занятия проводятся на постоянной основе (чаще всего 2–4 раза в месяц) и для разных возрастных групп детей. Во время занятий сотрудники библиотек в той или иной мере используют различные мультимедийные продукты, в том числе собственного производства.

На основе проведённого нами анализа информации, представленной на сайтах и пабликах библиотек в социальных сетях, можно сказать, что все 40 рассмотренных библиотек эпизодически проводят мероприятия в честь знаменательных дат, связанных с информационно-коммуникационными технологиями и интернет-средой (см. табл.).

Таблица

**Перечень знаменательных дат,
к которым приурочены мероприятия библиотек**

Дата	Наименование
Последнее воскресенье января	Международный день без Интернета
28 января	Международный день защиты персональных данных
05 марта	Всемирный день выключенных гаджетов
24 марта	Всемирный день выключения (компьютера)
07 апреля	День рождения Рунета

Дата	Наименование
17 мая	Всемирный день информационного сообщества
01 июня	Международный день защиты детей
19 сентября	День рождения смайлика
30 сентября	День Интернета в России
20 ноября	Всемирный день ребенка
26 ноября	Всемирный день информации
30 ноября	Международный день защиты информации
04 декабря	День рождения российской информатики

Обычно библиотеки выбирают около 6 и более знаменательных дат в год, но 12 % из рассмотренных библиотек ограничиваются только одной-двумя.

Кроме того, 67 % из рассмотренных нами библиотек организуют масштабную работу в рамках Недели безопасного Рунета, которая приурочена ко Всемирному дню безопасного Интернета. В течение недели библиотеки каждый день проводят различные мероприятия для детей всех возрастов.

К основным видам мероприятий библиотек по информационной безопасности детей в Интернете относятся:

- уроки интернет-безопасности и цифровой грамотности;
- тематические занятия;
- информационные часы;
- медиабеседы;
- дискуссионные ринги;
- онлайн-прогулки;
- виртуальные экскурсии;
- игры и квесты (в том числе онлайн);
- IT-квизы;
- онлайн-викторины и тесты;
- конкурсы творческих работ;
- флешмобы и акции.

В ходе мероприятий библиотеки применяют информационно-коммуникационные технологии и используют различные мультимедийные продукты, в том числе собственного производства. Кроме того, библио-

теки оформляют тематические книжные выставки, раздают читателям памятки и буклеты по информационной безопасности детей в интернет-среде.

Для удалённых пользователей библиотеки готовят множество полезных материалов информативного характера (в том числе виртуальные выставки), а также увлекательные виртуальные игры, задания и викторины, гиперссылки на которые выставляются на официальном сайте библиотеки и в её сообществах в социальных сетях.

Выводы. На основе проведенного исследования официальных сайтов и пабликов в социальных сетях 40 центральных детских библиотек субъектов РФ можно сделать следующие выводы по их работе в области защиты детей от угроз интернет-среды:

1) абсолютно все библиотеки эпизодически проводят мероприятия по безопасности детей в Интернете, но в разном объёме:

– 88 % библиотек проводят крупные мероприятия по данной теме около 6 раз в год;

– 12 % библиотек ограничиваются двумя мероприятиями в год и просто показывают обучающие видеоролики или делают подборки советов/ссылок на полезные ресурсы;

2) большая часть, а именно 67 %, библиотек проводят Неделю безопасного Рунета, в течение которой предлагают своим пользователям широкий спектр мероприятий и мультимедийных продуктов;

3) чуть меньше половины (16 библиотек, или 40 %) ведут регулярную работу в области защиты детей от интернет-угроз, то есть на их базе созданы кружки и клубы по цифровой грамотности;

4) только половина библиотек (50 %) размещают на своих официальных сайтах полезную информацию по безопасности детей в Интернете.

Таким образом, можно сказать, что все 40 рассмотренных центральных детских библиотек субъектов РФ осуществляют работу в области обеспечения безопасности детей в электронной информационной среде, которая охватывает оба направления цифрового кураторства – это «и консультирование по вопросам применения информационно-коммуникационных технологий в различных сферах жизни, и содействие развитию цифровых компетенций» детей [4].

Однако пока нельзя сказать, что абсолютно каждая областная детская библиотека представляет собой эталонный центр цифрового кура-

торства. Многим библиотекам следует улучшить определённые направления своей работы в этом плане.

Так 12 % библиотек следует повысить ежегодное количество и расширить спектр проводимых ими мероприятий в области защиты детей от интернет-угроз.

Половине из рассмотренных библиотек следует размещать на своём официальном сайте полезную информацию по данной тематике, при этом выделив её в отдельную рубрику «Безопасный Интернет» для удобного поиска.

А 60 % библиотек должны расширить свою деятельность и помимо мероприятий организовать также и регулярную работу (создать соответствующие кружки/клубы).

Тем не менее, по итогам проведённого нами исследования можно твёрдо сказать, что областные детские библиотеки чётко осознают важность просвещения детей по вопросам информационной безопасности и поэтому осуществляют масштабную работу в этом плане.

Центральные детские библиотеки субъектов РФ обладают всеми инструментами и возможностями, чтобы рассматриваться в качестве потенциальных центров цифрового кураторства в области защиты детей от интернет-угроз.

Список литературы

1. Бекетова Н. А. Влияние цифровизации на подготовку библиотечно-информационных кадров [Электронный ресурс] // Восемнадцатые Денисьевские чтения: Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. по библиотековедению, библиографоведению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности, Орел, 28–29 октября 2021 года. – Орел: Орлов. гос. ин-т культуры, 2022. – С. 7–9. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48222182> (дата обращения: 01.05.2023). – Режим доступа: Науч. электр. б-ка eLIBRARY.RU.
2. Консультант в области развития цифровой грамотности населения (цифровой куратор): Профессиональный стандарт: [утверждён Приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 31.10.2018 № 682н] [Электронный ресурс] // Профессиональные стандарты: [сайт]. – URL: https://profstandart.rosmintrud.ru/obshchiy-informatsionnyy-blok/natsionalnyy-reestr-professionalnykh-standartov/reestr-professionalnykh-standartov/?ELEMENT_ID=75679 (дата обращения: 01.05.2023).

3. Легенчук М. В. Цифровая грамотность – возможность библиотекаря оставаться востребованным в современном обществе [Электронный ресурс] / М. В. Легенчук, С. Г. Смолина // Чтение на Евразийском перекрестке: пятый Международный интеллектуальный форум, Челябинск, 24–25 октября 2019 года: материалы форума / сост.: Виолетта Яковлевна Аскарлова, Юлия Владимировна Гушул. – Челябинск: ЧГИК, 2019. – С. 199–207. – Режим доступа: Науч. электр. б-ка eLIBRARY.RU. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41449181> (дата обращения: 01.05.2023).
4. Цифровой куратор. А при чем здесь библиотека? [Электронный ресурс] // Университетская книга. – 2019. – Май [№ 4]. – С. 31–37. – URL: <http://www.unkniga.ru/biblioteki/bibdelo/9754-tsifrovoy-kurator-a-pri-chem-zdes-biblioteka.html> (дата обращения: 01.05.2023).

Приложение

База исследования

№ п/п	Детские библиотеки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
1.	Белгородская государственная детская библиотека имени А. А. Лиханова	https://belgdb.ru/	https://vk.com/belgdblihanova https://ok.ru/belgdblihanova https://t.me/belgdblihanova
2.	Брянская областная детская библиотека (филиал Брянской ОНУБ имени Ф. И. Тютчева)	https://children.libryansk.ru/	https://vk.com/club152382318 https://ok.ru/profile/574324456219 https://t.me/childrenlibryansk
3.	Владимирская областная библиотека для детей и молодежи	https://detmobib.ru/	https://vk.com/detmobib https://ok.ru/group/60759648960647 https://t.me/detmobib
4.	Воронежская областная детская библиотека	https://www.odbvrn.ru/	https://vk.com/club26922180 https://ok.ru/group/51967556780133

№ п/п	Детские библиоте- ки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
5.	Ивановская обла- стная библиотека для детей и юношества	https://iv-obdu.ru/	https://vk.com/iobdu https://ok.ru/group/70000000998290
СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
6.	Архангельская областная детская библиотека имени А. П. Гайдара	https://aodb.ru/	https://vk.com/gajdarovka29 https://ok.ru/group/70000001268028
7.	Вологодская областная детская библиотека	https://www.vodb.ru/	https://vk.com/vologdabiblioteka
8.	Калининградская областная детская библиотека имени А. П. Гайдара	http://librgaidar.net/	https://vk.com/public51102186 https://t.me/biblio_gaidar
9.	Ленинградская областная детская библиотека	https://lodb.spb.ru/	https://vk.com/kidslibrary_lodb https://t.me/deti_LO_DB
10.	Мурманская областная детско- юношеская биб- лиотека имени В. П. Махаевой	https://www.libkids51.ru/	https://vk.com/modub51 https://ok.ru/group/56762964967457 https://t.me/libkids51
ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
11.	Астраханская областная детская библиотека	http://aodbiblioteka.ru/	https://vk.com/club160410947 https://ok.ru/group/55241331900660 https://t.me/aodbiblioteka
12.	Волгоградская областная детская библиотека	https://www.biblioteka-volgograd.ru/	https://vk.com/vodb34 https://t.me/vodb34
13.	Донецкая респуб- ликанская библио- тека для детей име- ни С. М. Кирова	https://www.libkirova.ru/	https://vk.com/childlibrary https://ok.ru/group54604488507399 https://t.me/libkirova

№ п/п	Детские библиоте- ки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
14.	Краснодарская краевая детская библиотека имени братьев Игнатовых	https://www.ignatovka.ru/	https://vk.com/kkdb_ignatovka https://ok.ru/group/66397352689708 https://t.me/kkdbignatovka
15.	Луганская библио- тека для детей	http://www.child-lib.com/index.php	https://vk.com/lbd1938 https://ok.ru/profile/565755521753
СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
16.	Республиканская детская библиоте- ка имени Б. Пачева (<i>Кабардино-Балка- рия</i>)	https://kbrdetlib.ru/	https://vk.com/rdbpacheva https://t.me/rdbpacheva
17.	Республиканская детская библиоте- ка имени С. П. Ни- кулина (<i>Карачае- во-Черкесия</i>)	https://db.kchr.muzkult.ru/	https://vk.com/id247205524 https://vk.com/public203595727
18.	Республиканская детская библиоте- ка имени Н. Юсу- пова (<i>Дагестан</i>)	https://rdb.dag.muzkult.ru/	https://vk.com/id396895751
19.	Республиканская детская библио- тека имени Д. Х. Мамсурова (<i>Северная Осетия</i>)	https://rdb-vladikavkaz.ru/	https://vk.com/id359428620 https://ok.ru/profile/591553212431 https://t.me/rdbimdabemamsurova
20.	Ставропольская краевая детская библиотека имени А. Е. Екимцева	https://www.ekimovka.ru/	https://vk.com/ekimovka26 https://t.me/skdbekimceva/
21.	Республиканская детская библиоте- ка имени С. В. Ми- халкова (<i>Чечня</i>)	https://rdbchr.mk95.ru/	https://vk.com/detskaya_biblioteka_mihalkova

№ п/п	Детские библиотеки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
ПРИВОЛЖСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
22.	Кировская областная библиотека для детей и юношества имени А. С. Грина	https://bibliotekagrina.ru/	https://vk.com/grinovka
23.	Нижегородская государственная областная детская библиотека имени Т. А. Мавриной	http://нгодб.пф/	https://vk.com/zvzonline https://ok.ru/profile/591566152245 https://t.me/mavrinka5
24.	Оренбургская областная полиэтническая детская библиотека	http://oodb.ru/	https://vk.com/oopdb https://t.me/bibliooren
25.	Пензенская областная библиотека для детей и юношества	https://dyub.org/	https://vk.com/biblioteka_na_tolistogo https://ok.ru/group/55913714352310
26.	Пермская краевая детская библиотека имени Л. И. Кузьмина	https://www.pkdb.ru/	https://vk.com/kuzminca
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
27.	Курганская областная детско-юношеская имени В. Ф. Потанина	https://kurganlib.ru/	https://vk.com/odb45 https://ok.ru/group/59293472260135
28.	Свердловская областная библиотека для детей и молодежи имени В. П. Крапивина	http://www.teenbook.ru/	https://vk.com/teenbooks https://ok.ru/group/61743578546253 https://t.me//krapivinkaa
29.	Детская библиотека имени Константина Яковлевича Лагунова (филиал ГАУК ТОНБ)	http://db.tonb.ru/	https://vk.com/public.php_todnb

№ п/п	Детские библиоте- ки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
30.	Челябинская областная детская библиотека имени В. Маяковского	https://www.chodb.ru/	https://vk.com/chodb
СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
31.	Красноярская краевая детская библиотека	www.kkdb.ru/	https://vk.com/bibdet
32.	Иркутская област- ная детская биб- лиотека имени Марка Сергеева	https://iodb.ru/	https://vk.com/readiodb https://ok.ru/group/61263369338949
33.	Кемеровская обла- стная библиотека для детей и юно- шества	https://www.libkem.su/	https://vk.com/libkem https://ok.ru/biblioteka42 https://t.me/biblioteka42
34.	Новосибирская областная детская библиотека имени А. М. Горького	http://maxlib.ru/index.p hp	<a href="https://vk.com/deti_v_bibliotek
e_nsk">https://vk.com/deti_v_bibliotek e_nsk
35.	Омская областная библиотека для де- тей и юношества	http://oubomsk.ru/	https://vk.com/oubomsk https://ok.ru/group/70000001199960
ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ОКРУГ			
36.	Забайкальская краевая детско- юношеская биб- лиотека имени Г. Р. Граубина	https://db.chita.muzkult. ru/	https://vk.com/zabkradet https://ok.ru/zabkradet
37.	Камчатская крае- вая детская биб- лиотека имени В. Кручины	https://detkam-lib.ru/	https://vk.com/knizhkindom41 https://ok.ru/knizhkindom41
38.	Магаданская областная детская библиотека	https://maglib.ru/	https://vk.com/malvinalibrary https://ok.ru/group/55304642101323 https://t.me/malvinalibrary

№ п/п	Детские библиоте- ки, библиотеки для детей и юношества	Адрес официального сайта библиотеки	Адреса пабликов библиотеки в социальных сетях
39.	Приморская краевая детская библиотека	http://www.pkdb.net/	https://vk.com/pkdbib
40.	Сахалинская областная детская библиотека	https://sakhodb.ru/	https://vk.com/sakhodbactedit https://t.me/sakhodb

Грибанова Екатерина Сергеевна, студент
Пешкова Виктория Алексеевна, студент
Меркулова Альмира Шевкетовна,
кандидат педагогических наук,
доцент, доцент кафедры технологии
документальных и медиакоммуникаций
Кемеровский государственный институт культуры

ПЕРВЫЕ ВЫПУСКНИКИ КЕМЕРОВСКОЙ БИБЛИОТЕЧНОЙ ШКОЛЫ: РЕЗУЛЬТАТЫ ПОИСКОВОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

FIRST GRADUATES OF THE KEMEROVO LIBRARY SCHOOL: EXPLORATORY RESULTS

Аннотация: Представлены предварительные результаты поискового исследования первых выпускников библиотечного факультета Кемеровского государственного института культуры. Проанализированы результаты опроса выпускников. Предложен шаблон фактографической справочной записи о выпускнике.

Ключевые слова: выпускники, Кемеровский государственный институт культуры, факультет информационных, библиотечных и музейных технологий, опрос выпускников, фактографический справочник.

Abstract: Presents the preliminary results of a search study of the first graduates of the Library Department of Kemerovo State Institute of Culture. The results of the survey of graduates are analyzed. A template of a factual reference record about the graduate is offered.

Keywords: Graduates, Kemerovo State Institute of Culture, Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Graduates survey, fact sheet.

50 лет назад Кемеровский государственный институт культуры выпустил первых выпускников. За это время в вузе произошли большие перемены, и нам, новому поколению студентов, интересно узнать, как учились студенты 50 лет назад, как формировались традиции на нашем факультете и чего достигли выпускники первого набора.

С этой целью нами было проведено поисковое исследование сведений о первых выпускниках библиотечного факультета КемГИК.

Данное исследование включало следующие этапы:

- сбор сведений о первом выпуске библиотечного факультета;
- разработка анкеты для выпускников;
- опрос первых выпускников Кемеровской библиотечной школы;
- анализ данных, полученных в ходе опроса;
- характеристика особенностей студенческой жизни первых выпускников Кемеровской библиотечной школы и их профессиональной карьеры;
- составление шаблона фактографической справочной записи о выпускнике.

Исследование началось с определения списка выпускников. В этом нам помогла книга выпускника первого набора В. С. Арнаутова и С. П. Карпушина «О тех, кто шёл в передовом ряду...» [1]. В данной книге обнаружен список студентов библиотечного факультета. В первом наборе было три группы: БФ-691, БФ-692, БФ-693. Закончили обучение 89 студентов. Далее был осуществлён поиск контактных данных выпускников. На сегодняшний день было найдено 30 выпускников, из них на вопросы анкеты ответили 23 человека (рис. 1).

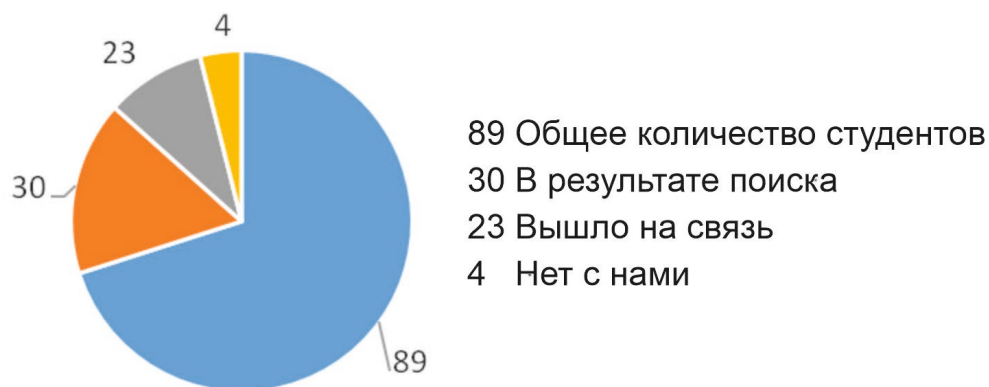


Рисунок 1. Количественный состав первых выпускников факультета

На втором этапе был разработан опросный лист для выпускника, в котором мы выделили 14 вопросов (рис. 2).

Опросный лист

1. Ваше ФИО.	9. Какой предмет был Вашим любимым?
2. Дата рождения.	10. После окончания вуза куда Вас распределили работать?
3. Тяжело ли было обучаться в Кемеровской библиотечной школе?	11. Не могли бы вы описать кратко свой профессиональный путь.
4. Дружный ли у Вас был курс/группа?	12. Кого Вы запомнили больше всего из своей группы? 7
5. Скучаете ли вы по студенчеству?	13. Кто из преподавателей Вам больше импонировал?
6. Какой курс обучения на Ваш взгляд был самым тяжёлым?	14. Какой должности вы достигли за время своей работы?
7. Как изменилась Ваша жизнь после обучения в институте?	15. Сильно ли был трудным Ваш карьерный рост?
8. Какие возможности дал Вам вуз?	16. Сколько лет вы проработали по своей специальности?

Рисунок 2. Опросный лист выпускников

Некоторые выпускники факультета не нуждаются в представлении, потому как они являются известными в профессиональных кругах специалистами и о них много информации в официальных источниках. Среди них: Мельникова Татьяна Николаевна, кандидат педагогических наук; Эрлих Виктор Альбертович, доктор исторических наук; Гордукалова Галина Феофановна, доктор педагогических наук; Грачёв Владимир Иннокентьевич, доктор культурологии; Ли Юрий Борисович, кандидат педагогических наук. Некоторых из них уже нет с нами.

С каждым из выпускников связывались по телефону или посредством мессенджеров. Наше обращение к выпускникам состояло из: приветствия, информации о себе и введения в тему нашего обращения к ним. После налаживания контакта им либо отправляли бланк анкеты, либо проводили устный опрос.

Опрос начинался с паспорттики, где выпускники предоставляли информацию о ФИО, дате рождения. Возрастной диапазон абитуриентов 1969 года набора составлял от 18 до 23 лет.

На вопросы, связанные с обучением в Кемеровской библиотечной школе, были получены положительные отклики, например такие: «Обучение проходило интересно и у каждого преподавателя были свои способы и методы для предоставления информации, педагогический состав включал не только местных преподавателей, но и приезжих из различных городов Советского Союза».

До сих пор выпускники помнят своих педагогов: Стаса Андреевича Сбитнева; Людмилу Алексеевну Ходанен; Василия Михайловича Потявина; Раису Павловну Украинчик; Лидию Петровну Борцову.

Больше всего из преподавателей им запомнился Стас Андреевич Сбитнев, о котором каждый выпускник заинтересованно рассказывал. Например: «Самой яркой фигурой библиотечного факультета, был наш Шеф – Стас Андреевич Сбитнев. Удивительный человек, крупный, громогласный, с удивительной памятью. Он знал и помнил нас всех: по именам и фамилиям мужа, а также и по девичьим. И вспоминал через много лет. Его лекции не были похожи ни на чьи. Интересно, что Стас Андреевич никогда не читал лекции за кафедрой, он ходил по аудитории, держа в руках библиотечные карточки, и даже в них он никогда не заглядывал, память у него была удивительная» [2].

На вопросы, связанные с получением профессиональных знаний и умений и распределением выпускников на место работы, большее количество выпускников ответило, что Кемеровская библиотечная школа дала им огромное количество профессиональных компетенций, которые выпускники использовали в своей работе в различных типах библиотек, начиная от библиотек в вузах и заканчивая крупными библиотеками страны. Большое количество выпускников начали свою профессиональную карьеру с высоких должностей, таких, как директора, заведующие библиотек и заведующие отделами.

На вопросы, непосредственно связанные с дальнейшей профессиональной деятельностью и стажем работы, большинство выпускников ответили, что посвятили всю свою жизнь библиотечной деятельности. Средний совокупный библиотечный стаж работы составляет от 40 лет. Но есть и те, кто прекратил свою профессиональную деятельность в библиотечной сфере после года работы в библиотеке, таких оказалось всего трое человек. Слушая каждого выпускника о стаже его работы, мы выявили, что за свою профессиональную жизнь они занимали различные должности: библиограф, заведующий отделом научной обработки, специалист научно-технической информации, методист, директор библиотеки, заведующий отделом культуры и т. д.

В процессе исследования нами установлено, что первыми выпускниками был написан гимн библиотечного факультета, текст слов представлен в книге В. С. Арнаутова [3]. В основу гимна легла песня из кинофильма «Двадцать лет спустя» 1965 года.

В ходе исследования выпускники активно делились фотографиями своего студенчества. На сегодня этот архив составляет 118 фотографий, которые были размещены в социальных сетях, взяты из книги Виктора Степановича «О тех, кто шёл в передовом ряду...» и личного архива семьи Арнаутовых (рис. 3).



Рисунок 3. Семья Арнаутовых – первых выпускников библиотечного факультета

На основе проведенного опроса было принято решение создать электронный фактографический справочник «Первые выпускники факультета информационных, библиотечных и музейных технологий». Для представления сведений о выпускниках предлагается следующая структура справочной статьи (рис. 4).

Структура справочной статьи	
Фотография	Фамилия Имя Отчество:
	Дата и место рождения:
	Должность:
Образование	
Сведения о должностях, места работы	
Общественная деятельность	

Рисунок 4. Структура справочной статьи о выпускнике

В целом хочется отметить, что все отзывы выпускников о Кемеровской библиотечной школе были положительными и каждый из опрошенных тепло отзывался о своём студенчестве. Вуз стал для них вторым домом, где они обзавелись не только знаниями, но и хорошими наставниками, друзьями и близкими. Большинство опрошенных выпускников добились многого благодаря библиотечной школе, и вуз оставил в их сердцах незабываемые воспоминания.

Таким образом, проведенное поисковое исследование показало, во-первых, что собранные сведения являются важной информацией для формирования истории факультета; во-вторых, собранные данные о выпускниках позволят создать фактографический справочник и продолжить формирование фотоархива факультета.

Список литературы

1. О тех, кто шел в передовом ряду...: мемуары преподавателей и студентов первого набора Кемеровского государственного института культуры / сост. В. С. Арнаут. – Кемерово: РПА «Ректаймс», 2011. – 336 с.
2. Арнаут В. Шеф // Стас Андреевич Сбитнев: жизнь, отданная людям. – Кемерово, 2003. – С. 139–145.
3. Арнаут В. Вторичность бытия: стихотворения. – Кемерово: РПА «Ректаймс», 2021. – 110 с.

Раздел 7. ИССЛЕДОВАНИЕ И РАЗРАБОТКА ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК ОСНОВА ИНФОРМАТИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

*Логинова Анастасия Алексеевна, студент
Скипор Инна Леоновна, кандидат педагогических наук, доцент,
проректор по учебной и воспитательной работе,
доцент кафедры цифровых технологий и ресурсов
Кемеровский государственный институт культуры*

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ АРХЕОЛОГА, УЧЕНОГО, ПЕДАГОГА А. И. МАРТЫНОВА: СОСТАВ, ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В СТРУКТУРЕ ЭЛЕКТРОННОЙ КОЛЛЕКЦИИ

ARCHAEOLOGIST, SCIENTIST, TEACHER A.I. MARTYNOV: COMPOSITION, REPRESENTATION FEATURES IN THE STRUCTURE OF THE ELECTRONIC COLLECTION

Аннотация: В статье приведены актуальность, цель и задачи исследования, дана характеристика электронных коллекций, рассмотрены источники комплектования электронной коллекции, проанализированы аналоги электронных коллекций о персонах, приведены задачи коллекции и дана характеристика проектных решений по созданию электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог».

Ключевые слова: электронная коллекция, архивные документы, лингвистическое обеспечение, программное обеспечение, техническое обеспечение.

Abstract: The article presents the relevance, purpose and objectives of the study, characterizes electronic collections, considers the sources of acquisition of an electronic collection, analyzes analogues of electronic collections about persons, presents the tasks of the collection, and gives a description of design solutions for creating an electronic collection «A. I. Martynov: archaeologist, scientist, teacher».

Keywords: electronic collection, archival documents, linguistic support, software, hardware.

Стремительное развитие цифровых технологий, широкое распространение материалов в цифровой форме повлекли за собой существенные перемены в деятельности институтов памяти, переосмысление ими своей роли и функций в условиях динамично меняющегося мира. Одними из важнейших институтов памяти, которые активно разрабатывают цифровые ресурсы, в частности, электронные коллекции, являются архивы. Создание электронных коллекций позволяет обеспечить сохранность, открытый доступ к имеющимся уникальным документам, а также кумулировать разрозненные по различным учреждениям материалы.

Создание электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог» приурочено к 90-летию юбилею в 2023 году Анатолия Ивановича Мартынова – советского и российского археолога, доктора исторических наук, профессора, заслуженного деятеля науки РФ, действительного члена Академии естественных наук. Он является крупным ученым, известным специалистом в области археологии, первобытного искусства, музеологии, открывшим в 1975 году кафедру археологии в Кемеровском государственном университете (КемГУ) [3, с. 129]. А. И. Мартынов – новатор в области археологии в Кемеровской области – Кузбассе, ученый, популяризирующий археологию и свой регион в странах ближнего и дальнего зарубежья. Из-под его пера вышло более 400 научных работ. Он автор 16 монографий, опубликованных на русском, английском, итальянском, венгерском, немецком и японском языках [1, с. 50–53]. С 1993 года трудовая деятельность А. И. Мартынова связана с Кемеровским государственным институтом культуры (КемГИК). С 2002 года по настоящее время он является профессором кафедры музейного дела КемГИК. Также совмещает педагогическую деятельность на кафедре археологии Кемеровского государственного университета.

Анатолий Иванович Мартынов – уникальный ученый и наставник для большого количества именитых исследователей Кузбасса и России. Не случайно, что посвященная ему электронная коллекция разработана в Год педагога и наставника, объявленный в Российской Федерации в 2023 году.

Цель исследования – кумуляция, сохранение, продвижение, а также обеспечение удаленного доступа к архивным документам об Анатолии Ивановиче Мартынове посредством создания электронной коллекции.

Задачи исследования:

- рассмотреть понятийный аппарат, характеризующий электронные коллекции;
- проанализировать доступные в Интернете электронные информационные ресурсы, посвященные персонам;
- выявить и охарактеризовать хранящиеся в различных учреждениях фонды архивных документов, посвященные Анатолию Ивановичу Мартынову;
- осуществить постановку задач, решаемых электронной коллекцией;
- разработать общесистемные и локальные проектные решения по созданию электронной коллекции.

В ходе анализа понятийного аппарата, отраженного в учебных и нормативных документах, выявлены дефиниции понятий «коллекция», «архивная коллекция» и «электронная коллекция».

Трактовка понятия «коллекция» в широком смысле отражена в «Толковом словаре Ушакова», где коллекция (лат. *collectio* – собрание) рассматривается как расположенное в системе собрание каких-нибудь однородных предметов, представляющее научный, художественный или исторический интерес [6].

ГОСТ Р 7.0.8-2013 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения» закрепляет дефиницию понятия «архивная коллекция»: совокупность документов, объединенных по одному или нескольким общим для них существенным признакам [2].

В учебном пособии С. Ю. Малышевой данная дефиниция конкретизируется: «архивная коллекция – это совокупность отдельных документов, образовавшихся в процессе деятельности различных фондообразователей и объединенных по одному или нескольким признакам – тематическому, хронологическому, авторскому, номинальному (по виду документов) и другим» [5].

В учебнике Н. И. Колковой и И. Л. Скипор дается определение понятия «электронная коллекция» – это целостная совокупность документов, объединенных по одному или нескольким признакам, представленная в цифровой форме с единым интерфейсом и обладающая средствами навигации и поиска ее элементов» [4, с. 79].

Поскольку в современном документальном потоке не представлено дефиниции понятия «электронная архивная коллекция», было предложено

рабочее определение данного понятия: целостная совокупность образовавшихся в процессе деятельности различных фондообразователей документов, объединенных по одному или нескольким признакам, представленная в цифровой форме с единым интерфейсом и обладающая средствами навигации и поиска ее элементов.

С целью выявления подходов к организации персональных электронных коллекций были проанализированы сайты 15 федеральных архивов и 46 архивов субъектов Российской Федерации. В ходе анализа было выявлено 35 электронных информационных ресурсов (ЭИР), посвященных персонам. Анализ видового состава ЭИР показал, что большую часть составляют выставки (56 %), далее следуют коллекции (28 %), каталоги (8 %), базы данных (5 %) и путеводители (3 %). Большинство представленных на сайтах архивов электронных коллекций, посвященных персонам, созданы в связи с празднованием юбилейных дат, а также в рамках знаковых мероприятий, в которых персоны принимали участие.

В ходе предпроектного обследования предметной области «Архивные документы А. И. Мартынова» установлено, что в настоящее время архивные документы рассредоточены и хранятся в различных организациях. В результате в качестве источниковедческой базы при создании электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог» были выбраны документальные материалы из фондов:

- ГКУ «Государственный архив Кузбасса»;
- ГАУК «Кузбасский государственный краеведческий музей»;
- музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета;
- архива Кемеровского государственного института культуры;
- личного фонда Анатолия Ивановича Мартынова.

Исходя из задач проектируемой электронной коллекции были отобраны 200 архивных документов. Следует отметить, что большая часть архивных материалов представлена в музее «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (83 %). Примерно одинаковое количество материалов было отобрано из фондов Кузбасского государственного краеведческого музея и архива КемГИК (по 1 % от общего числа). Архивные документы из личного фонда А. И. Мартынова составили 12 %, документы из фондов Государственного архива Кузбасса – 3 %.

Основной массив отобранных документов располагается в фонде музея «Археология, этнография и экология Сибири» КемГУ. Это персональные документы А. И. Мартынова, информация о его научной деятельности, а также фотоматериалы. В электронной коллекции представлена 121 единица хранения из данного фонда. В фонде Кемеровского государственного института культуры материалы были взяты из личного дела А. И. Мартынова, а также из архива кафедры музейного дела. В общем количестве из фондов КемГИК отобрано 9 единиц хранения.

После анализа биографических данных об А. И. Мартынове в Государственном архиве Кузбасса для включения в ресурс было отобрано два фонда: Р-1088 – фонд Кузбасского государственного краеведческого музея и Р-353 – фонд Кемеровского государственного университета. Общее количество единиц хранения, использованных в ресурсе из двух фондов, составляет 14 единиц. В Кузбасском государственном краеведческом музее располагается фонд с персональными документами А. И. Мартынова. В электронной коллекции размещены цифровые копии 2 единиц хранения. Личный фонд А. И. Мартынова представлен 40 документами.

С целью систематизации разрозненных материалов об Анатолии Ивановиче Мартынове был разработан рабочий классификатор документов личного происхождения в архиве ученого, который отражает разнообразие выявленных архивных документов:

1. Биографические документы
 - 1.1 Персональные документы
 - 1.1.1 Удостоверения и членские билеты
 - 1.1.2 Документы об образовании
 - 1.2 Материалы о трудовой деятельности
 - 1.3 Пригласительные билеты
2. Документы об археологической деятельности
3. Документы о научной деятельности
 - 3.1 Материалы конференций с участием А. И. Мартынова
 - 3.2 Библиография трудов А. И. Мартынова
4. Документы о педагогической деятельности
 - 4.1 Документы о педагогической деятельности в Кемеровском государственном университете
 - 4.2 Документы о педагогической деятельности в Кемеровском государственном институте культуры

5. Наградные и поздравительные материалы

5.1 Поздравительные письма

5.2 Благодарственные письма и грамоты

5.3 Удостоверения к наградам

6. Фотографии

6.1 Фотографии семьи А. И. Мартынова

6.2 Фотографии раскопок с участием А. И. Мартынова

6.3 Фотографии конференций с участием А. И. Мартынова

6.4 Фотографии, связанные с педагогической деятельностью А. И. Мартынова

Данный классификатор в последующем выступил в качестве логической модели электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог».

Созданная электронная коллекция «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог» может быть классифицирована следующим образом:

- по широте охвата – узкотематическая электронная коллекция;
- по тематическому охвату – электронная коллекция, посвященная персоне;
- по составу документов – поливидовая электронная коллекция;
- по виду информации – комбинированная электронная коллекция;
- по режиму доступа – электронная коллекция удаленного доступа.

В качестве основных категорий пользователей электронной коллекции определены: преподаватели вузов и студенты, обучающиеся по историческим направлениям подготовки, археологи-исследователи, краеведы, музеологи и архивисты.

Структура электронной коллекции «Анатолий Иванович: археолог, ученый, педагог» представлена рубриками: «О коллекции», «Об А. И. Мартынове», «Археологическая деятельность», «Научная деятельность», «Педагогическая деятельность», «Фотофонд А. И. Мартынова» и «Указатели». Представленные рубрики имеют перекрестные гиперссылки. Каждая область имеет наименование и динамична на каждой открывающейся странице. На рисунке представлена экранная форма главной страницы электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог».



Рисунок. Экранная форма страницы «О коллекции» электронной коллекции «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог»

Электронная коллекция «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог» реализована с использованием российского конструктора сайтов Tilda. Просмотр пользователем рубрик электронной коллекции осуществляется посредством перехода по ссылке (<http://ekmartinovai2023.tilda.ws/>) через браузер Яндекс. Электронная коллекция содержит единый для всех страниц интерфейс, удобную систему навигации, осуществляющуюся посредством использования гиперссылок.

Таким образом, разработанная электронная коллекция «Анатолий Иванович Мартынов: археолог, ученый, педагог» является первым цифровым ресурсом, который кумулирует рассредоточенные по разным архивным фондам документы о жизни и деятельности Анатолия Ивановича Мартынова, обеспечивает открытый доступ к данным документам, а также обеспечивает оперативный многоаспектный поиск информации.

Список литературы

1. Горбунов В. С. Семья Мартыновых в Кузбассе: Судьба одной семьи в истории города, страны. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2022. – 92 с.
2. ГОСТ Р 7.0.8-2013 СИБИБД. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения: издание официальное: утвержден и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 17 октября 2013 года № 1185-ст: дата введения: 2014-03-01 / подготовлен Федеральным бюджетным учреж-

- дением «Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела» (ВНИИДАД) Федерального архивного агентства. – М.: Стандартинформ, 2019. – 12 с.
3. Дыртык-оол А. О. А. И. Мартынов: археолог, педагог, человек // Новые исследования Тувы. – 2013. – № 4. – С. 127–133.
 4. Колкова Н. И. Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем: учебник / Н. И. Колкова, И. Л. Скипор. – Кемерово: КемГИК, 2018. – 356 с.
 5. Малышева С. Ю. Архивоведение: учеб. пособие. – Казань: Казан. ун-т, 2016. – 180 с.
 6. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс] // Академик: сайт. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/836954> (дата обращения: 20.01.2023).

*Фоминых Виолетта Витальевна, студент
Малышева Елена Николаевна,
кандидат физико-математических наук, доцент
Кемеровский государственный институт культуры*

**ЭЛЕКТРОННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ «ТВОРЧЕСТВО А. И. КУРИЦЫНА»
КАК ФОРМА СОХРАНЕНИЯ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНА**

**ELECTRONIC COLLECTION «CREATIVITY OF A. I. KURITSYN»
AS A FORM OF REGIONAL
CULTURAL HERITAGE PRESERVATION**

Аннотация: В статье представлены результаты проектирования и создания электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына», направленной на сохранение и популяризацию творческого наследия поэта.

Ключевые слова: Электронная коллекция, Александр Иванович Курицын, поэт, создание электронной коллекции.

Abstract: The article presents the results of the design and creation of the electronic collection «Creativity of A. I. Kuritsyn», aimed at preserving and popularizing the creative heritage of the poet.

Keywords: Electronic collection, Alexander Ivanovich Kuritsyn, poet, development of an electronic collection.

В мире цифровизации происходят значительные изменения: разрабатываются электронные коллекции (ЭК), электронные выставки, базы данных, сайты, порталы, электронные библиотеки. Создание электронных библиотечных коллекций позволяет обеспечить сохранность единичных документов, хранящихся в фондах библиотек, кумулировать материал, находящийся в различных учреждениях, а также расширить состав цифровых ресурсов библиотеки.

Курицын Александр Иванович является известной фигурой среди жителей пгт. Новый городок (г. Белово), его произведения изучаются в школах, звучат на городских мероприятиях, поэтому создание электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына» является актуальным.

Объект исследования – электронные коллекции, предмет – электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына».

Цель работы – кумуляция, сохранение и продвижение в интернет-пространстве документов о творчестве А. И. Курицына посредством создания электронной коллекции.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть понятийно-терминологический аппарат предметной области;
- провести предпроектное обследование библиотеки «Новгородская» имени А. И. Курицына МАУ «Централизованная библиотечная система г. Белово»;
- осуществить анализ электронных коллекций, разрабатываемых библиотеками Российской Федерации, посвященных творчеству поэтов;
- проанализировать документы по творчеству А. И. Курицына из фонда объекта цифровизации;
- создать опытный образец электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына».

Согласно ГОСТ Р 7.0.107-2022 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиотечно-информационная деятельность. Термины и определения», электронная коллекция – это массив документов в цифровой форме, независимо от способа создания и распространения, отобранных по какому-либо признаку [1]. Более подробно отличительные признаки электронной коллекции документов как цифрового ресурса приведены в учебнике «Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем»: электронная коллекция документов – целостная совокупность документов, объединённых по одному или нескольким признакам, представленная в циф-

ровой форме с единым интерфейсом и обладающая средствами навигации и поиска ее элементов [2, с. 79].

Объектом цифровизации выступает библиотека «Новгородская» имени А. И. Курицына, входящая в состав МАУ «Централизованная библиотечная система г. Белово» («ЦБС г. Белово»).

В фонде библиотеки «Новгородская» им. А. И. Курицына МАУ «ЦБС г. Белово» содержатся документы, имеющие отношение к поэту, члену Союза писателей России Александру Ивановичу Курицыну, посвятившему свою жизнь угольной промышленности Кузбасса. Примерами таких документов являются сборники стихотворений А. И. Курицына, медали, переданные в библиотеку из личного фонда семьи, газетные вырезки с интервью поэта, а также с его произведениями, аудиоматериалы, фото-видеоматериалы с творческих встреч А. И. Курицына.

В ходе обследования предметной области «Творчество А. И. Курицына» одним из важных этапов стало выявление существующих аналогов, анализ их структуры и состава, определение характерных особенностей.

Было выявлено 11 цифровых информационных ресурсов (ЦИР) (электронных коллекций и проектов) на официальных сайтах библиотек.

Результаты выявления персонифицированных цифровых информационных ресурсов представлены в таблице 1.

Таблица 1

Состав персонифицированных цифровых информационных ресурсов на официальных сайтах библиотек

№	Наименование ЦИР	Вид ЦИР	Сетевой адрес ЦИР	Наименование библиотеки-генератора ЦИР
1.	Т. Г. Шевченко (1814–1861)	Электронная коллекция	https://www.prilib.ru/collection_shevchenko#section-681209	Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина
2.	М. В. Ломоносов (1711–1765)	Электронная коллекция	https://www.prilib.ru/collections/1327414	Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина
3.	С. А. Есенин (1895–1925)	Электронная коллекция	https://www.prilib.ru/collections/1303511	Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина
4.	Электронная коллекция переводов стихов В. Высоцкого	Электронная коллекция	http://fulr.karelia.ru/cgi-bin/flib/view.cgi?id=36	Финно-угорские библиотеки России

№	Наименование ЦИР	Вид ЦИР	Сетевой адрес ЦИР	Наименование библиотеки-генератора ЦИР
	на финно-угорские языки			
5.	Распахнутое сердце (К 100-летию В. Д. Федорова)	Электронная коллекция	http://fedorov.kemrsl.ru/	Государственная научная библиотека Кузбасса имени В. Д. Федорова
6.	Михаил Загоскин	Проект	http://liblermont.ru/zagoskin/	Пензенская областная библиотека имени М. Ю. Лермонтова
7.	Тютчев и Брянщина	Проект	http://libryansk.ru/tyutchev-i-bryanschina.21426/	Брянская областная научная универсальная библиотека имени Ф. И. Тютчева
8.	О Родине песни и думы его: к 200-летию А. К. Толстого	Проект	http://libryansk.ru/o-rodine-pesni-i-dumy-ego-k-200-letiyu-ak--tolstogo.24069/	Брянская областная научная универсальная библиотека имени Ф. И. Тютчева
9.	Александр Николаевич Радищев на Вятке	Проект	http://herzenlib.ru/radishhev/	Кировская областная научная библиотека имени А. И. Герцена
10.	Айги Геннадий Николаевич	Электронная коллекция	http://www.nbchr.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=14125:elektronnaya-kollektsiya-ajgi-gennadij-nikolaevich&catid=8&Itemid=1190	Национальная библиотека Чувашской Республики
11.	«И все-таки, я успел!...» 205 лет со дня рождения А. К. Толстого	Электронная коллекция	https://tolstoy.rusneb.ru/	Национальная электронная библиотека

В ходе исследования выявленных ЦИР прежде всего был проведен анализ состава материалов, включаемых в контент данных цифровых информационных ресурсов. Отобранные ресурсы рассматривались на наличие полнотекстовых материалов, фото-, видео- и аудиоматериалов. Результаты анализа представлены в таблице 2.

В составе всех электронных коллекций и проектов выявлены фотоматериалы, посвященные персонам (100 %), наличие видеоматериалов выявлено у 18 % цифровых информационных ресурсах, аудиозаписи представлены на одном цифровом ресурсе (9 %). Полнотекстовые материалы представлены у 81 % анализируемых ЦИР.

Таблица 2

**Состав контента электронных коллекций и проектов
на официальных сайтах библиотек**

№	Название ЦИР	Компоненты контента			
		Полнотекстовые материалы	Фото (изображения)	Видео	Аудио
1.	ЭК «Т. Г. Шевченко (1814–1861)»	+	+	-	—
2.	ЭК «М. В. Ломоносов (1711–1765)»	+	+	-	-
3.	ЭК «С. А. Есенин (1895–1925)»	+	+	+	—
4.	ЭК переводов стихов В. Высоцкого на финно-угорские языки	+	+	-	-
5.	ЭК «Распахнутое сердце (К 100-летию В. Д. Федорова)»	+	+	+	+
6.	Проект «Михаил Загоскин»	-	+	-	-
7.	Проект «Тютчев и Брянщина»	+	+	-	-
8.	Проект «А. Т. Твардовский»	+	+	-	-
9.	ЭК «Айги Геннадий Николаевич»	-	+	-	-
10.	Проект «О Родине песни и думы его: к 200-летию А. К. Толстого»	+	+	-	-
11.	ЭК «И все-таки, я успел!...» 205 лет со дня рождения Алексея Константиновича Толстого	+	+	-	-

Анализ сервисных возможностей рассматриваемых цифровых информационных ресурсов показал, что лишь один из них обладает инструментом контекстных подсказок. Возможность поиска присутствует на 45 %

электронных коллекций и проектов. Также следует отметить, что не на всех цифровых ресурсах имеются внешние и внутренние гиперссылки. Таким образом, создаваемые библиотеками электронные коллекции и проекты не позволяют пользователям легко адаптировать конкретный ресурс под свои потребности и усложняют возможность поиска необходимой информации.

Созданная электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына» предназначена для оперативного поиска информации по произведениям кузбасского поэта и является средством кумуляции информации о его творчестве.

Основная цель электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына» – сохранение культурно-исторического наследия региона. Важным этапом для достижения поставленной цели является постановка задач.

Постановка задачи – это генерирование и описание задачи по определенным правилам, дающее исчерпывающее представление о ее сущности, логике преобразования информации для получения результата [3, с. 89].

Электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына» позволит решать ряд следующих задач:

- предоставление общих сведений об электронной коллекции;
- предоставление биографической справки об А. И. Курицыне;
- предоставление списка сборников стихотворений А. И. Курицына;
- предоставление списка стихотворений А. И. Курицына, публикуемых в газетах, журналах и книгах поэта;
- предоставление фотоматериалов об А. И. Курицыне;
- предоставление видеоматериалов об А. И. Курицыне;
- предоставление информации о публикациях, посвященных поэту;
- обеспечение доступа к электронным публикациям об А. И. Курицыне;
- предоставление информации о наградах и достижениях А. И. Курицына;
- предоставление информации о документах А. И. Курицына;
- предоставление списка музыкальных композиций на стихотворения А. И. Курицына;
- обеспечение поиска по ключевым словам;
- обеспечение контекстных подсказок по материалам электронной коллекции.

Состав рубрик и подразбук электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына» представлен в таблице 3.

Дизайн электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына» выдержан в едином стиле, выполнен в коричневых и горчичных тонах. Для наилучшего восприятия информации фон страниц является однотонным (белым).

Текстовое наполнение ЭК оформлено шрифтом – Normal, кегль 24. Данный шрифт обеспечивает наиболее лёгкое чтение материала с экрана монитора компьютера.

Таблица 3

**Состав рубрик и подразбук электронной коллекции
«Творчество А. И. Курицына» и их функции**

Наименование рубрики	Содержание рубрики
О коллекции	Содержит общую характеристику ЭК «Творчество А. И. Курицына» и сведения об её особенностях, а также разработчиках
Биография	Содержит основную биографическую информацию об А. И. Курицыне, его достижениях в литературной деятельности, а также персональные документы. Рубрика разделена на четыре подразбуки: – «Автобиография» – «Важные даты в жизни поэта» – «Персональные документы» – «Награды»
Творчество	Содержит подразбуки: – «Стихи» – «Книги» – «Композиции на стихотворения поэта»
Посвящается поэту	Данная рубрика содержит сборник, библиографический указатель, а также статьи, посвященные жизни и творчеству А. И. Курицына.
Медиа	Содержит подразбуки: – «Фотогалерея» – «Видеогалерея»

На рисунке 1 представлена экранная форма электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына».



*Рисунок 1. Экранная форма электронной коллекции
«Творчество А. И. Курицына»*

Средой для разработки электронной коллекции «Творчество А. И. Курицына» является онлайн-конструктор сайтов Tilda. Выбор инструментального ПО обусловлен ее функциональными возможностями, которые позволяют реализовать электронную коллекцию «Творчество А. И. Курицына» согласно предъявляемым требованиям, функциям, задачам, целям и назначению.

Разрабатываемая электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына» включает информацию о его произведениях, сборниках, наградах и достижениях, списки музыкальных композиций, написанных по стихотворениям кузбасского поэта, газетные вырезки, а также в ресурсе реализованы возможности контекстных подсказок и поиска по ключевым словам.

Электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына» позволяет рассмотреть жизнь и творчество поэта посёлка Новый городок, внесшего большой вклад в развитие культурного наследия региона.

Список литературы

1. ГОСТ Р 7.0.107-2022 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиотечно-информационная деятельность. Термины и определения: издание официальное, утверждено и введен в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 26 мая 2022 года № 396-ст. / разрабо-

- тан Федеральным государственным бюджетным учреждением «Российская государственная библиотека». – М.: Рос. ин-т стандартизации, 2022. – 23 с.
2. Колкова Н. И. Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем: учеб. для академ. бакалавриата / Н. И. Колкова, И. Л. Скипор. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2019; Кемерово: КемГИК. – 355 с.
 3. Колкова Н. И. Прикладная информатика: технология курсового и дипломного проектирования: учеб. пособие / Н. И. Колкова, И. Л. Скипор. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – 434 с.

*Федорук Екатерина Владимировна, студент
Мишова Валерия Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой цифровых технологий и ресурсов
Кемеровский государственный институт культуры*

**АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВУ
ПИСАТЕЛЬНИЦЫ РАИСЫ ФЕДОРОВНЫ ЛОБАНОВОЙ**

**ARCHIVAL DOCUMENTS DEDICATED TO THE LIFE
AND WORK OF THE WRITER RAISA FEDOROVNA LOBANOVA**

Аннотация: В статье рассматриваются определения понятия «электронная выставка», её преимущества перед традиционной архивной выставкой. Производится анализ электронных выставок, представленных на сайтах федеральных и государственных архивов, посвященных теме знаменитых журналистов и писателей. Приводится характеристика, структура, экранные формы рубрик, традиционные и инновационные задачи, решаемые электронной выставкой «Жизнь и творчество Раисы Федоровны Лобановой».

Ключевые слова: электронная выставка, Раиса Федоровна Лобанова, архивные документы.

Abstract: This article discusses the definitions of the concept of “electronic exhibition”, its advantages over the traditional archival exhibition. The analysis of electronic exhibitions presented on the website of federal and state

archives dedicated to the topic of famous journalists and writers is carried out. The characteristics, structure, screen forms of headings, traditional and innovative tasks solved by the electronic exhibition “The Life and work of Raisa Fedorovna Lobanova” are given.

Keywords: electronic exhibition, Raisa Fedorovna Lobanova, archival documents.

На сегодняшний день в архивной отрасли происходит трансформация и развитие информационных технологий. В связи с этим возникают новые формы представления архивных документов для широкого круга пользователей, среди которых лидирующее место занимают именно электронные выставки.

Электронные выставки представляют собой уникальный способ представления исторической информации, необходимой для сохранения и популяризации культурного наследия регионов Российской Федерации среди пользователей различного возрастного контингента. Стоит отметить, что важным преимуществом, по сравнению с традиционной архивной выставкой, можно назвать сохранение и обработку информации в электронном формате, что позволяет сократить затраты на обработку документов, а также улучшить их качество хранения в архивных учреждениях [1, с. 6].

Понятие «электронная выставка» является довольно новым в архивоведческой терминологии. В связи с этим довольно часто в интернет-пространстве можно встретить такие виды электронной выставки, как виртуальная выставка, цифровая выставка, интернет-выставка, онлайн-выставка. Все перечисленные виды ресурсов имеют ряд отличий по своему представлению, но в методических рекомендациях по созданию электронных выставок они синонимичны. В ГОСТ Р 7.0.103 СИБИД «Библиотечно-информационное обслуживание. Термины и определения» электронная выставка имеет следующее определение: «демонстрация в сети Интернет виртуальных образов документов, систематизированных в соответствии с определённой концепцией» [2, с. 13]. По отношению к архивам можно сказать, что электронная выставка – это выставка, объединяющая традиционную архивную выставку и новейшие информационные технологии, включающая в себя цифровые копии документов, фотографий, аудио- и видеоматериалов, которые ранее хранились в архивных учреждениях.

Для того чтобы разработать и создать электронную выставку, нужно проанализировать имеющиеся в открытом доступе аналогичные ресурсы, схожие по тематике разрабатываемого продукта. Для этого нами был проведен анализ 65 сайтов государственных и федеральных архивов Российской Федерации, а именно страницы и разделы с предоставлением открытых интернет-ресурсов по журналистам и писателям. При поиске электронных выставок нами был сделан акцент на следующие ключевые слова: интернет-выставка, онлайн-выставка, виртуальная выставка, электронная выставка, цифровая выставка, архивная выставка, интернет-проект.

В ходе анализа было отобрано пять электронных выставок по теме — известные журналисты и писатели: виртуальная выставка «Солдат. Журналист. Писатель» (<http://www.gasi.archives21.ru>), виртуальная выставка «Ни единой строкой не солгал. К 85-летию Бориса Соломоновича Ротенфельда» (<http://www.gaio.rf/resources/expositions/378>), цифровая виртуальная выставка «Люди хотят знать» (<https://cted.ru/showcase>), виртуальная выставка «Константин Симонов: журналист, писатель, фронтовик» (<https://project.orenlib.ru/virtualnaja-vystavka-konstantin-simonov-zhurnalist-pisatel-frontovik/index.html>), виртуальная выставка «Документальное наследие писателей Карелии» (<http://www.rkna.ru/exhibitions/writers-of-karelia>). Главные страницы виртуальных выставок, подлежащих анализу, представлены на рисунке 1.



Рисунок 1. Главные страницы виртуальных выставок, подлежащих к анализу

Данные ресурсы были проанализированы по нескольким блокам, необходимым для создания качественного ресурса, такие как вводный модуль, справочный модуль, сервисный модуль, модуль реферативно-библиографической информации, модуль полнотекстовой информации, модуль сопроводительного материала.

Каждая из представленных на анализ выставок содержит: сведения о проекте, аннотации к документам, тексты первичных документов, разделы и рубрики и фотоматериалы. Во всех представленных на анализ выставках отсутствует руководство пользователя, пояснительные тексты, полезные ссылки, а также отсутствует полностью сервисный модуль. Вспомогательные указатели и списки документов присутствуют только в трех из пяти анализируемых выставках, сервисный модуль отсутствует во всех представленных выставках (рис. 2).



Рисунок 2. Анализ модулей электронных выставок, посвященных журналистам и писателям, представленных на сайтах государственных и федеральных архивов

Тематика разрабатываемой электронной выставки связана с жизнью и творчеством писательницы, журналистки, члена Союза журналистов СССР Раисы Федоровны Лобановой и посвящена 115-летию со дня её рождения. Материалы электронной выставки включают в себя неопубликованные ранее архивные документы по журналистской и писательской деятельности Р. Ф. Лобановой: очерки, статьи, переписки с известными личностями Кузбасса, фотоматериалы, находящиеся в ГКУ

«Государственный архив Кузбасса» («ГАК»). Электронная выставка позволяет обеспечить сохранение материального и нематериального наследия, а также освещение деятельности Р. Ф. Лобановой для широкого круга пользователей сети Интернет.

Раиса Федоровна Лобанова родилась 13 июля 1908 года в г. Белом Смоленской губернии. Вся жизнь Раисы Федоровны была связана с журналистской деятельностью. Её отец Ф. А. Лобанов (творческим псевдоним Лобанов-Бельский) был известным журналистом и организатором одного из первых союзов журналистов Смоленской губернии в 1918 году. Муж Раисы Федоровны, Д. П. Дмитриенко, так же был журналистом и редактором многих газетных издательств. Наибольший вклад в судьбу и жизнь Р. Ф. Лобановой внесла работа в газете «Ленинский шахтер» г. Ленинск-Кузнецкий. Со своими коллегами из редакции и работниками Ленинск-Кузнецкой библиотеки она принимала активное участие в повышении уровня культуры и грамотности жителей города, за что была удостоена быть делегатом на встрече ленинск-кузнецких шахтеров с Н. К. Крупской в 1935 году. В 1950 году по решению обкома Раисы Федоровна начала работу в г. Кемерово главным редактором Кемеровского областного книжного издательства. В 1957 году стала членом Союза журналистов СССР. В 1962 году Раиса Федоровна ушла в отставку и занялась творческой деятельностью по сохранению памяти о подвигах сибирских дивизий во время Великой Отечественной войны.

Документы Раисы Федоровны Лобановой хранятся в ГКУ «Государственный архив Кузбасса» и внесены в опись № 1 за 1905–1991 годы в количестве 493 единицы хранения. Документы представлены: биографическими материалами, материалами по основной деятельности, материалами, собранными Р. Ф. Лобановой по исследовательской и творческой деятельности, фотографиями [3, с. 4].

В ходе разработки ресурса нами был сформулирован перечень задач, решаемых электронной выставкой.

Регламентные задачи, являющиеся традиционными для создания электронной выставки:

1) предоставление биографических сведений о Р. Ф. Лобановой – писательнице, журналистке, члене Союза журналистов СССР;

- 2) формирование списка текстов телерадиопередач Р. Ф. Лобановой;
- 3) формирование списка очерков Р. Ф. Лобановой;
- 4) формирование списка наградных и поздравительных материалов Р. Ф. Лобановой;
- 5) формирование списка собраний писем Р. Ф. Лобановой.

Инновационные задачи, ориентированные на решение ранее не решавшихся нетривиальных задач:

- 1) обеспечение доступа к электронным архивным материалам, посвященным Р. Ф. Лобановой;
- 2) предоставление инскриптов Р. Ф. Лобановой от известных персоналий;
- 3) обеспечение адаптации электронной выставки под мобильную версию;
- 4) предоставление указателя фонда Р-1153 (Р. Ф. Лобановой) ГКУ «ГАК».

В состав структуры электронной выставки «Жизнь и творчество Раисы Федоровны Лобановой» вошли такие рубрики, как (рис. 3):

1. «О выставке» – рубрика содержит описание тематики электронной выставки, а также информацию о разработчиках;
2. «Биография Р. Ф. Лобановой» – рубрика содержит биографию, справку и фотоматериалы Раисы Федоровны Лобановой;
3. «Журналистская деятельность» – рубрика включает в себя две подрубрики: «Очерки» и «Тексты теле-радиопередач», написанные Р. Ф. Лобановой;
4. «Собрание писем» – рубрика включает в себя тексты писем, адресованные Р. Ф. Лобановой, от читателей, ветеранов Великой Отечественной войны, писателей;
5. «Признание» – рубрика включает в себя две подрубрики: «Инскрипты», содержащие дарственные надписи на книгах от известных писателей и журналистов, а также «Наградные и поздравительные материалы» Р. Ф. Лобановой;
6. «Указатель дел фонда» – рубрика содержит список дел из фонда Р-1153 ГКУ «Государственный архив Кузбасса», используемых при создании электронной выставки.

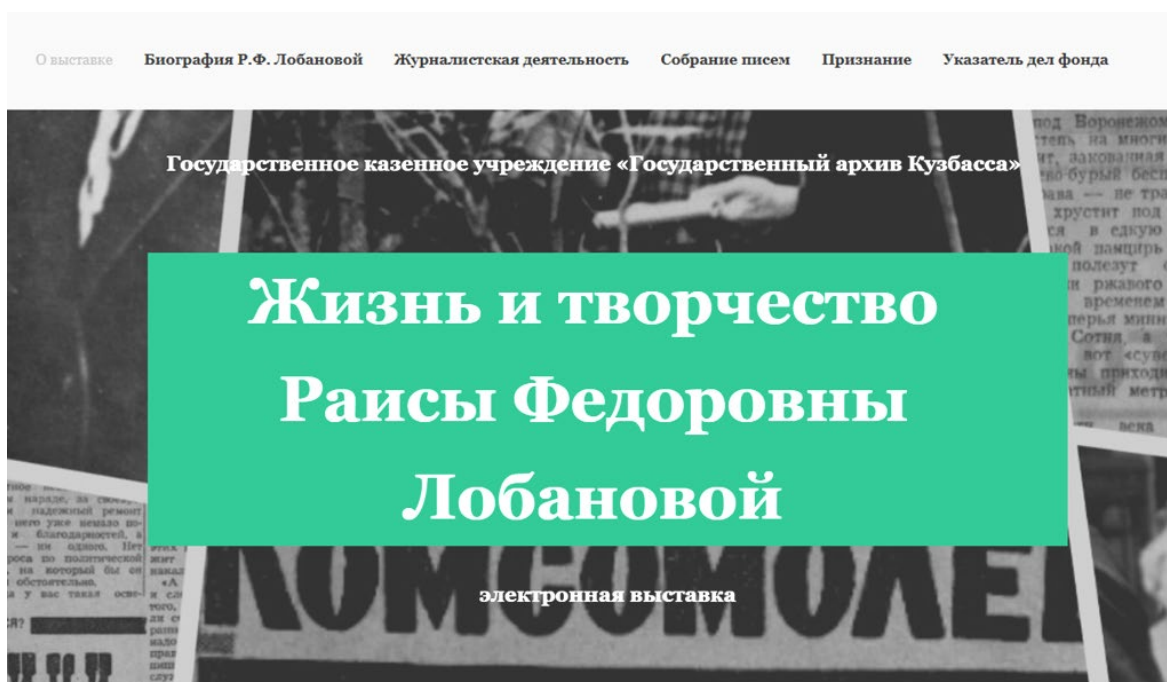


*Рисунок 3. Экранная форма главной страницы электронной выставки
«Жизнь и творчество Раисы Федоровны Лобановой»*

Электронная выставка «Жизнь и творчество Раисы Федоровны Лобановой» является актуальным электронным информационным ресурсом, позволяющим сохранить творчество кузбасской журналистки Р. Ф. Лобановой в электронном виде. Раиса Федоровна посвятила большую часть своей жизни фундаментальной исследовательской работе по сохранению памяти подвигов сибирских дивизий и сибиряков-ветеранов Великой Отечественной войны. Наибольшую ценность выставки представляют очерки и тексты теле- и радиопередач на тему Великой Отечественной войны. Именно эта тема является актуальной на сегодняшний день для сохранения исторически достоверной информации о нашей истории и патриотического воспитания подрастающего поколения. Дальнейшее развитие электронной выставки «Жизнь и творчество Раисы Федоровны Лобановой» будет направлено на совмещение выставки с электронным информационным ресурсом ГКУ «ГАК», посвященным документам, собранным Р. Ф. Лобановой по теме «воины-сибиряки в годы Великой Отечественной войны».

Список литературы

1. Щербакова С. С. Электронная выставка: понятие, классификация, этапы создания»: метод. консультация. – Куйбышев: МБУК «ЦМБ», 2019. – 14 с.

2. ГОСТ Р 7.0.103-2018 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу (СИБИД). Библиотечно-информационное обслуживание. Термины и определения: издание официальное: введен в действие приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 30 ноября 2018 № 1044-ст. – М.: Стандартинформ, 2018. – 33 с.
3. Обзор фонда Р-1153 / Государственный архив Кемеровской области. – Кемерово, 2014. – 11 с.

*Слабко Екатерина Владимировна, студент
Леонидова Галина Федоровна, старший преподаватель
кафедры цифровых технологий и ресурсов
Кемеровский государственный институт культуры*

РЕСТАВРАЦИЯ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ СРЕДСТВО ОБЕСПЕЧЕНИЯ СОХРАННОСТИ АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТОВ

RESTORATION AS THE MOST IMPORTANT MEANS OF ENSURING THE SAFETY OF ARCHIVAL DOCUMENTS

Аннотация: Статья посвящена реставрации архивных документов. Приведены результаты анализа официальных сайтов, заключающиеся в установлении видов реставрационного оборудования. Сделаны выводы по проведенному исследованию.

Ключевые слова: реставрация, архивный документ, сохранность документов, реставрационное оборудование.

Abstract: The article is devoted to the restoration of archival documents. The results of the analysis of official websites are presented, which consist in the establishment of types of restoration equipment. Conclusions on the conducted research are made.

Keywords: restoration, archival document, preservation of documents, restoration equipment.

Проблема сохранения исторической памяти существует с давних времён и остается актуальной в настоящее время. Сохранность документного наследия человечества традиционно считается важнейшей функцией

архивов, без надлежащего выполнения которой может произойти уничтожение или невосполнимая порча ценнейших архивных документов в силу разных причин: износа, старения, биоповреждений, и др. «Актуальность проблемы обеспечения сохранности архивных фондов резко обострилась в XXI веке в связи с возросшей нагрузкой на окружающую среду» [1, с. 6].

В ГОСТ 7.48-2002 Консервация документов. Основные термины и определения сохранность документа определяется как «состояние документа, характеризующее степень удержания эксплуатационных свойств, характеризующих пригодность документа для использования и хранения». К этим свойствам относятся: «долговечность, прочность, эластичность, износостойкость, светостойкость, биостойкость» [2].

Сохранность в соответствии с ГОСТ 7.50-2002 обеспечивается «посредством режимов хранения, стабилизации, реставрации, изготовления копий» [3].

Чтобы обеспечить сохранность архива, прежде всего необходимо осуществить комплекс мероприятий по созданию оптимальных условий, соблюдению нормативных режимов и надлежащей организации хранения документов, исключающих их утрату и обеспечивающих их поддержание в хорошем физическом состоянии. Другими словами, необходимо соблюдать температурно-влажностный, световой, санитарно-гигиенический и противопожарный режимы.

Под стабилизацией понимается «обработка документов, замедляющая их старение и предотвращающая повреждение: износ, выцветание, угасание текста (изображения), пигментация листов документа, биоповреждение, сцементирование» [2].

Изготовление копии документа – это «воспроизведение документа на другом носителе в том же или ином формате с помощью различных технологий: фотокопирования, ксерокопирования, создания микрокопий и электронных копий» [2].

Реставрация документа – это «восстановление эксплуатационных свойств, а также формы и внешнего вида документа» [2].

На сегодняшний день известно множество технологий реставрации документов. В таблице приведены основные технологии реставрации документов при таких типичных повреждениях, как износ, загрязнение, износ и др. [4, с. 9].

**Технологии реставрации документов
в зависимости от вида повреждений**

Вид повреждения	Технология реставрации
Пожелтение	Промывка и отбеливание специальными растворами (перекисью водорода, перманганатом калия, гипохлоритом натрия и др.), тонирование (крашение белой реставрационной бумаги с целью приближения ее цвета к цвету старой пожелтевшей реставрируемой бумаги)
Снижение значения водородного показателя (рН)	Нейтрализация кислотности (создание щелочного резерва для остановки дальнейшего окисления бумаги), упрочнение пропиткой, наслоением пленки или реставрационной бумаги, инкапсулирование (заклучение листа документа в конверт из прозрачной пленки)
Снижение и потеря прочности, износ	Упрочнение пропиткой (введение веществ в жидкой фазе), наслоением пленки или реставрационной бумаги
Различного рода загрязнения	Очистка, промывка, обработка растворителями и растворами ферментов, отбеливание
Сцементирование (склеивание) листов	Разделение листов в поле токов высокой частоты, а также растворами ферментов, компрессами, органическими растворителями
Утрата целостности листа (разрывы)	Соединение (скрепление) вручную с помощью реставрационной бумаги и клея
Утраты	Использование листодолivочного оборудования для восполнения бумажной массой или восполнение бумагой вручную
Угасание красочного слоя	Подцветка бумаги или тонирование (крашение белой реставрационной бумаги с целью приближения ее цвета к цвету окрашенной реставрируемой бумаги)

По мнению реставраторов, наиболее сложными видами повреждений являются очистка, утраты и разрывы листов документов.

Очистка документа – важнейший технологический этап реставрации, в процессе которого устраняется общее загрязнение документа, удаляются локальные загрязнения различного происхождения, подтеки, наклейки, очищается документ от следов плесени, различных веществ, попавших на бумагу при использовании, хранении, предыдущей реставрации документа. Очистку следует производить осторожно, учитывая со-

стояние бумаги, стойкость текста к обработке. Очистка документа производится перед всеми реставрационными работами.

Если необходимо восстановить целостность листов, восполнить мелкие утраты, например, проколы, следы от насекомых, то применяются технологии восполнения утраченных частей листа вручную с помощью реставрационной бумаги или бумажной массой, применяя специальное оборудование (листодоливочные машины, блендеры для получения бумажной массы).

В зависимости от качества бумаги документа и его состояния разрывы устраняют одним из двух способов – встык (если бумага плотная и края разрывов сильно обветшали) или наложение (если бумага мягкая и края разрывов имеют незначительную ветхость) [4, с. 55].

Отметим, что представленные технологии реставрации известны давно, используются реставраторами архивов и других учреждений, хранящих архивные документы.

Однако развитие технологий, в том числе цифровых, обусловило активный рост рынка инновационного реставрационного оборудования, ориентированного на качественную и деликатную обработку бумаги, укрепление и восстановление целостности ветхих и поврежденных документов, книг. Огромный поток информации о реставрационном оборудовании требует ее систематизации.

Цель настоящего исследования – выявление видов реставрационного оборудования в зависимости от его функционального назначения.

В рамках данного исследования был проведен анализ официальных сайтов [5–10], представляющих современное уникальное оборудование для архивов, который позволил определить следующие виды реставрационного оборудования:

- оборудование для очистки документов;
- дезинсекционные и дезинфекционные системы;
- оборудование для восполнения утраченных участков документов;
- оборудование для реставрации книг;
- ламинирующее оборудование;
- вспомогательное оборудование.

Оборудование для очистки документов и книг – это комплексы технических средств для сухой и влажной очистки. Сухую очистку производят методом обеспыливания (машины-автоматы, в том числе компьютеризированные, позволяющие за одну минуту обработать до 12 фолиан-

тов; машины-полуавтоматы, в том числе для очищения крупноформатных документов, ручные реставрационные пылесосы), лазерной очистки и ультразвука. Для влажной очистки применяется генератор пара (точный прибор, специально адаптированный для нужд реставраторов, который с помощью очень тонких частиц пара позволяет отклеивать старый клеевой слой, удалять пятна или отделять монтированное произведение), химико-промывочные ванны.

Дезинсекционные и дезинфекционные системы включают:

- антигрибковые машины-автоматы, служащие для предотвращения размножения и жизнедеятельности микроорганизмов, спор грибов и пр.; антигрибковые установки, предназначенные для очистки материалов от спор грибов, микрочастиц и плесени перед размещением на длительное хранение; многооперационные вакуумные камеры, использующие все известные методы сушки и их комбинации, позволяющие осуществлять выбор оптимального способа сушки для обеспечения бережного способа ухода за книгами, в особенности, редкими и старопечатными;
- системы для дезинсектизации, предназначенные для защиты документов от невосполнимого ущерба от насекомых и их размножения, создавая виртуально бескислородную среду;
- системы для дезинфекции, применяемые для обеззараживания, уничтожения вредоносных микроорганизмов с помощью использования дезинфицирующего вещества.

Оборудование для восполнения утраченных участков документов представлено:

- машинами для доливки утрат бумажной массой, используемыми в процессе единичной и массовой реставрации бумажных документов, имеющих повреждения, главными источниками которых являются: биологические вредители (насекомые и плесневелые грибы), механический износ документа и ухудшение экологии окружающей среды;
- машинами (блендерами) для изготовления целлюлозной массы, разделяющими волокна бумажной массы для последующего заполнения пробелов;
- вакуумными столами.

Оборудование для реставрации книг включает столы низкого давления, позволяющие проводить процессы мытья, водные обработки пятен, увлажнение и дублирование, и вакуумные станки с технологией обработки отдельных страниц без расшивания переплета; электрические и пнев-

матические прессы, применяющиеся для прессования объектов во время реставрационных процессов; оборудование для реставрации переплета.

Ламинирование – это покрытие страницы документа, книги или брошюры плёнкой в целях защиты от различных внешних воздействий. Проводится с помощью специальных устройств (ламинаторов), представленных машинами холодного и горячего ламинирования.

К *вспомогательному реставрационному оборудованию* можно отнести паровой карандаш, используемый при реставрационных работах, связанных с очисткой документов, а также удалением следов старой реставрации; световой стол, предназначенный для проведения реставрационных работ, требующих нижней подсветки объекта; термоспатулу, применяемую для большинства работ, связанных с реставрацией текстиля и бумаги; вытяжку для реставрационных работ; оптические приборы (реставрационные микроскопы и лупы); средства профессионального освещения для реставрационных работ и др.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

- в настоящее время в реставрационной практике используются два способа реставрации бумажных документов – преимущественно ручной и механизированный, однако активное развитие методов восстановления ценных документов, обусловленное фактором научно-технического прогресса, постепенно сокращает долю ручной реставрации в пользу методов массовой реставрации, давно практикуемой в зарубежных странах;

- реставрация является комплексным процессом, и для предупреждения порчи или потери документа необходимо выполнять ее на основе планомерного использования комплекса соответствующего оборудования;

- все реставрационное оборудование условно можно разделить на шесть видов: оборудование для очистки документов; дезинсекционные и дезинфекционные системы, оборудование для восполнения утраченных участков документов, оборудование для реставрации книг, ламинирующее оборудование, вспомогательное оборудование.

В заключение следует отметить, что для обеспечения сохранности архивных документов и контроля их физического состояния в архивах должен проводиться комплекс мероприятий по созданию и соблюдению нормативных условий, режимов и надлежащей организации хранения архивных документов, по их стабилизации и реставрации, а также изготовлению копий документов, в том числе цифровых.

Список литературы

1. Егоров В. П., Слиньков В. А. Обеспечение сохранности, реставрация и консервация документов: учеб. пособие. – М.: Юрид. ин-т МГУ ПС (МИИТ), 2014. – 238 с.
2. ГОСТ 7.48-2002 Консервация документов. Основные термины и определения [Электронный ресурс]. – М.: ИПК Издательство стандартов, 2002. – 20 с. – (Система стандартов по информ., библи. и изд. делу). – URL: <https://internet-law.ru/gosts/gost/6218> (дата обращения: 25.05.2023).
3. ГОСТ 7.50-2002 Консервация документов. Общие требования [Электронный ресурс]. – М.: ИПК Издательство стандартов, 2002. – 11 с. – (Система стандартов по информ., библи. и изд. делу). – URL: <https://internet-law.ru/gosts/gost/2707> (дата обращения: 25.05.2023).
4. Добрусина Е. С., Чернина Е. С. Научные основы консервации документов. – СПб.: Рос. национ. б-ка, 1993. – 126 с.
5. Scan Pro [Электронный ресурс]: электр. архив: [сайт]. – URL: <https://scan-pro.ru/about.php4> (дата обращения: 25.05.2023).
6. Галлери [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://www.mgalleri.ru> (дата обращения: 25.05.2023).
7. Раритет International [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://raritet-int.ru/product-category/специальное-оборудование> (дата обращения: 25.05.2023).
8. Современные музейные технологии [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <http://temusmt.ru/> (дата обращения: 25.05.2023).
9. Техно-Гардарика: Оборудование для культуры, науки и образования [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://t-gardarika.com> (дата обращения: 25.05.2023).
10. ЭЛАР Артстор: комплексное оснащение реставрационных лабораторий [Электронный ресурс]: электронный архив: [сайт]. – URL: <https://www.artstor.ru> (дата обращения: 25.05.2023).

Раздел 8. МУЗЕИФИКАЦИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ

*Бараненко Павел Андреевич, магистрант
Покровская Анна Федоровна, кандидат культурологии,
доцент базовой кафедры «Музейное дело и
охрана памятников историко-культурного наследия»
Севастопольский государственный университет*

ЧЕРНОМОРСКИЙ ФЛОТ РОССИИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ ГОРОДА СЕВАСТОПОЛЯ В 1783–1917 ГОДАХ (ПО МАТЕРИАЛАМ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ)

THE BLACK SEA FLEET OF RUSSIA AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF THE CIVIL INFRASTRUCTURE OF THE CITY OF SEVASTOPOL IN 1783–1917

Аннотация: В статье рассматривается влияние Черноморского флота на развитие гражданской инфраструктуры города Севастополя в 1783–1917 годах и проводится анализ существующих экспозиций военно-исторических музеев города. Существующие экспозиции, в основном, посвящены боевым действиям флота, в то время как гражданская тематика, то есть связующее звено ЧФ и Севастополя, представлена крайне фрагментарно.

Ключевые слова: Черноморский флот, Севастополь, гражданская инфраструктура, военно-исторические музеи, экспозиции.

Abstract: The article examines the influence of the Black Sea Fleet on the development of the civil infrastructure of the city of Sevastopol in the period 1783-1917 and analyzes the existing expositions of the military-historical museums of the city. The existing expositions are mainly devoted to the combat actions of the fleet, while the civilian theme, i.e. the link between the Black Sea Fleet and Sevastopol, is presented extremely fragmentary.

Keywords: The Black Sea Fleet, Sevastopol, civil infrastructure, military-historical museums, expositions.

Развитие страны или составляющих ее частей, будь то области или города, определяется ключевыми отраслями знания, производства. Для многих территорий России ключевой областью знания было военное дело, а производство было подчинено нуждам армии и флота. Их влияние на развитие страны сложно переоценить. Многие важные реформы в нашей истории происходили в ходе боевых действий или после окончания войны. Реформы не всегда носили положительный характер, но они имели место. Здесь стоит вспомнить Отечественную войну 1812 года и реформы Александра I, Крымскую войну и отмену крепостного права (1861), русско-японскую войну 1904–1905 годов и Столыпинские реформы (1907–1911), а также реформы в СССР до и после Великой Отечественной войны (1941–1945). Впрочем, восприятие обществом истории формируется не только ключевыми отраслями производства, но и просветительской работой образовательных учреждений и, прежде всего, музеев. Если проанализировать деятельность военно-исторических музеев Севастополя, которые так или иначе в своих экспозициях затрагивают историю Черноморского флота, то можно заметить, что акцент делается на военных достижениях и уникальных кораблях, отчасти на распоряжениях царского правительства по устройству города, а вот влияние флота на развитие города, его гражданской составляющей представлено не так очевидно и даже в какой-то степени скромно.

Необходимость достойно ответить на внешнеполитические вызовы была, пожалуй, самым важным фактором внутривойсковых преобразований. История Севастополя с самого основания города и поныне тесно связана с внешнеполитическими вызовами (здесь уместно вспомнить Первую и Вторую обороны города), а также Черноморским флотом, который выступал как важный инструмент для ответов на эти вызовы. Данное положение диктовало необходимость поддерживать флот и его главную базу в надлежащем состоянии.

Осознало эту необходимость руководство имперской России не сразу. Напомним, что Черноморская эскадра была основана в 1773 году незадолго до Кючук-Кайнаджирского мирного договора (именоваться Черноморским флотом она стала только с 1783 года). 3 июня 1783 года были заложены первые 4 здания Ахтиара, который в следующем году был переименован в Севастополь [1, с. 192; 2, с. 29–36].

Долгое время после уверенных побед в 1770–1780-е годы Черноморскому флоту не уделялось должного внимания. Вектор интереса им-

перского правительства переместился на север. Только лишь в первой половине XIX века приходится говорить о кардинальных переменах в отношении империи к Черноморскому флоту и роли Севастополя в регионе. Изначально главной базой флота был Херсон, затем Николаев, и только в 1804 году Севастополь был объявлен главным портом Черноморского флота [2, с. 100–103]. Данные перемены не могли не сказаться на развитии города.

Новообретенный статус и выгодное местоположение способствовали бурному росту города в начале XIX века. Расширение кораблестроения, увеличение объемов торговли и коммерческого судоходства привели к необходимости дальнейшего улучшения портовой инфраструктуры. Уже в 1818–1820 годах были воздвигнуты новые маяки – в Инкермане (самые высокие маяки в стране на то время) и на мысе Херсонес [2, с. 128–136].

Стимул к развитию, придаваемый военно-морским флотом, был подхвачен гражданским населением. На основе частной инициативы открывались и развивались заводы и промыслы. Так, например, в 1812–1813 годах был открыт селитренный завод в Инкермане, однако просуществовал он недолго. Уже во второй половине 1810-х годов в городе насчитывалось 3 кожевенных, 3 свечных и по одному водочному и пивоваренному заводам [2, с. 128–132]. Разумеется, то были небольшие, зачастую «полукустарные» предприятия. Однако внутренний рынок развивался, открывались новые базары (например, базар на Северной стороне Севастополя), проводились ежегодные ярмарки.

Для понимания роли Черноморского флота в развитии города важно подчеркнуть, что к 1830 году Севастополь был самым крупным городом полуострова с населением около 30 тыс. человек, подавляющую массу которого составляли моряки и солдаты [2, с. 142–145]. Однако описанное выше развитие в основном протекало хаотично и бессистемно. Кардинально новый этап в истории Севастополя начинается на рубеже 1820–1830-х годов.

Многие преобразования в этот период связаны с деятельностью Михаила Петровича Лазарева (1788–1851). Он внес большой вклад в развитие флота, а также береговой обороны Севастополя (например, сооружение Константиновской, Михайловской, а также еще 3 батарей, которые, правда, не сохранились) [2, с. 181–220].

Исторический центр города, в тех контурах, каким его знают сейчас, сложился именно в лазаревскую эпоху. По инициативе Лазарева были

построены Графская пристань, собор Петра и Павла. Украшенные величественными колоннадами, эти здания сформировали архитектурный стиль города.

Собор Петра и Павла был построен в 1844 году, заменив собой существовавший с 1792 года небольшой православный храм [3, с. 202–210]. Уникальность этого сооружения сложно переоценить. Православный храм, выполненный в стиле обычного Парфенона, ныне является довольно значимым памятником русского классицизма, впрочем, незаслуженно обделен вниманием. Немногие экскурсионные группы приходят сюда, что, возможно, связано с принадлежностью храма церковной общине.

В лазаревскую эпоху также сильно был изменен облик центрального холма. Адмирал поручил сформировать план застройки центра города инженеру-полковнику Джону Уптону (1774–1851). Там же был и другой собор – Святого равноапостольного князя Владимира – также построенный на центральном холме. Михаил Петрович лично ходатайствовал императору о строительстве этого храма и выборе места для застройки, впрочем, открыть он его не успел. В 1851 году М. П. Лазарев скончался в Вене, и в память о его заслугах он был похоронен в склепе под этим собором [2, с. 243–244; 3, с. 210–216]. Сейчас этот собор в отличие от собора Петра и Павла является также и музейным объектом. Усыпальница адмиралов находится в ведении Музея героической обороны и освобождения Севастополя [4].

Также прославленный адмирал принял деятельное участие в строительстве отдельного здания для Морской библиотеки. Открыто оно было в 1844 году, в апреле, правда, через пару месяцев сгорело. До настоящего времени сохранилась только Башня ветров, служившая вентиляцией для книгохранилища. Поблизости, на Матросском бульваре, при Лазареве был открыт памятник брига «Меркурий» и его командиру капитан-лейтенанту Александру Казарскому [2, с. 247–248]. Это довольно известная часть истории города, поэтому подробнее останавливаться на ней не имеет смысла.

Не была обделена вниманием адмирала и Корабельная сторона Севастополя. Неудобное холмистое побережье бухты было обустроено зданиями трёхэтажных казарм, которые в том или ином виде сохранились до наших дней. Часть из них по-прежнему находится в ведении Черноморского флота, а другие переданы филиалу Московского государственного университета [2, с. 242–244]. В современной разноплановой застройке эти здания остаются подлинными памятниками русского классицизма.

Также известно, что по инициативе Михаила Петровича был построен Дом собраний, открыта школа для матросских детей, начато строительство адмиралтейства [2, с. 246–250]. Активное строительство города в лазаревскую эпоху послужило основой для его будущего развития. Севастополь пережил две обороны, в которых он был практически уничтожен, однако архитектурное наследие адмирала Лазарева дошло до наших дней.

Интенсивное развитие города, начатое Михаилом Петровичем, остановилось в 1850-х годах, когда разразилась Крымская война (1853–1856). Оборона города была выстроена таким образом, что нападение с моря было практически невыполнимой задачей, однако Севастополь оказался плохо защищен на суше. Такому положению дел поспособствовали личные воззрения императора Николая I. Несмотря на это в короткие сроки военные инженеры смогли возвести оборонительные сооружения на суше [2, с. 334–339].

Как известно, одним из основных театров боевых действий в этой войне стал Севастополь. В ходе 349-дневной обороны город подвергся шести бомбардировкам и нескольким штурмам. При отступлении русские солдаты и моряки подорвали оставшиеся склады и укрепления, чтобы те не достались врагу [2, с. 410–415]. Так или иначе, Россия была вынуждена подписать мирный договор, как сторона проигравшая, хотя нельзя сказать, что кто-то из этой войны вышел победителем.

Согласно Парижскому мирному договору (1856) Российской империи запрещалось держать военный флот в Черном море, а также иметь военные укрепления и крепости на побережье. Севастополь, как главную базу флота на этом направлении, ждала незавидная участь. Около 20 лет разрушенный множественными бомбардировками город находился в запустении. Все это время город состоял из развалин [1, с. 194].

Только в 1871 году, когда Россия, воспользовавшись обстановкой в мире, отказалась выполнять условия Парижского мира, в Севастополь начала постепенно возвращаться жизнь. Это было связано в первую очередь с возвращением флота. Начинает развиваться флотская и военная инфраструктура, восстанавливаются береговые батареи, а вместе с ними и жилые дома, прочая гражданская инфраструктура. Восстановление города и очищение бухты заняло порядка 10 лет [1, с. 194; 2, с. 444–450].

Во второй половине XIX века, как раз после отмены крепостного права, во всей России начался бурный рост промышленности. Важным фактором, определявшим эту тенденцию, как в Европе, так и в нашей

стране, являлось строительство железных дорог. Сильный толчок к возрождению коммерческого порта, помимо возвращения флота, дало завершение строительства Лозово-Севастопольской железной дороги в середине 1880-х годов. Параллельно сооружались огромные склады для хранения зерновых, соли и иных грузов. Значительно расширялась не только номенклатура грузов, но также и их объемы. Так если в 1875 году за границу было отправлено 575 тыс. пудов, то к 1888 году это число превышало 32 млн пудов [2, с. 492–500]. Разумеется, что данные логистические возможности также были нужны для расширения и восстановления базы флота.

В 1890 году из Николаева в Севастополь было возвращено все управление Черноморским флотом. Тогда же город был занесен в разряд морских крепостей III класса. С того момента в городе началось масштабное строительство кораблей. Уже к началу Первой мировой войны Черноморский флот имел до 400 боевых и иных судов в противовес 33 на 1890 год [5, с. 151–160].

Крымская война нанесла непоправимый ущерб городу. Достичь довоенного уровня, то есть порядка 30 тысяч населения, Севастополь смог лишь в 1895 году. Перед городом, как главной базой флота, стояли серьезные задачи по наращиванию кораблестроительной промышленности. В этой связи важно отметить, что в 1890-е годы основным предприятием города являлось адмиралтейство, где трудилось около 1000 человек, что почти в три раза больше, чем на остальных производствах [2, с. 448–456].

Тенденция на развитие промышленности и рост города сохранялась вплоть до Первой мировой войны (1914–1918) и падения царской власти (1917). Наращивание производств, разумеется, связано с подготовкой Российской империи к глобальной войне. Сознвая данную перспективу, руководство страны готовило Черноморский флот и Севастополь, как его главную базу, к новым вызовам.

К 1913 году в городе уже функционировало 29 предприятий, а вместе с пригородами – 43. В общей сложности на них трудилось более 4000 рабочих. Само население Севастополя увеличилось в два раза, в сравнении с 1895 годом, и составило уже 61349 человек (вместе с пригородами – 72710 чел.) [2, с. 610–616].

Возвращаясь к экспозициям, представленным в музеях Севастополя, стоит отметить, что ведущие военно-исторические музеи города обходят интересующую нас тематику стороной. Прежде всего, стоит упомянуть Музей героической обороны и освобождения Севастополя, состоящий из

ряда музейных объектов. К интересующей нас теме относятся экспозиции, находящиеся на Мемориальном комплексе «Малахов курган», в Панораме «Оборона Севастополя 1854–1855 годов» и в Соборе св. равноапостольного князя Владимира. Экспозиции первых двух объектов сконцентрированы вокруг Первой обороны города. Так, мемориальный комплекс «Малахов курган», который состоит из экспозиций под открытым небом и внутри Оборонительной башни Корниловского бастиона, повествует об обороне Севастополя в 1854–1855 годах с «точки зрения» Малахова кургана, раскрывает его роль и героизм защитников. Выставки под открытым небом дополняют картину подлинными экспонатами тяжелых вооружений XIX–XX веков, которые использовались в ходе двух оборон [4].

Панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 годов» повествует о тех же событиях, однако с учетом уникальной истории самого здания. Познакомиться с иной «точкой зрения» на уже известные события позволяет живописное полотно Ф. Рубо. Экспозиция панорамы содержит экспонаты, посвященные как боевым действиям, так и истории создания и функционирования самой панорамы [4].

Наконец, в Соборе св. равноапостольного князя Владимира представлена выставка «Владимирский собор – усыпальница выдающихся адмиралов». В экспозиции размещены экспонаты, раскрывающие историю собора, жизнь и деятельность адмиралов, захороненных в нем, творчество архитекторов, художников, реставраторов, выполнена реконструкция штурманской рубки парусного корабля XIX века [4].

Самой масштабной, пожалуй, можно назвать экспозицию Михайловской батареи, что входит в Военно-исторический музей фортификационных сооружений. В распоряжении музея находится самая богатая в мире коллекция, посвященная Крымской войне (1853–1856). Экспозиция же рассказывает об истории Севастополя и флота, вновь основной акцент делается на боевых подвигах наших солдат и моряков. История города раскрывается через череду войн, с которыми Севастополь и моряки-черноморцы были связаны [6].

Самой технологичной по праву можно назвать экспозиции Балаклавского подземного музейного комплекса. В музее обустроены современные интерактивные площадки и мультимедийные площадки с использованием световых и шумовых эффектов. Сама площадка представляет из себя бывшую ранее секретной базу подводных лодок Черноморского флота. В комплексе работают сразу несколько выставок: «Фортификационные подземные сооружения Севастополя», рассказывающую как историю

самого объекта, так историю всех подземных сооружений со дня основания города; «Подводные силы Черноморского флота в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период». Также в помещениях бывшего арсенала экспонируются материалы по истории флота и образцы современных морских вооружений [7].

В музейно-выставочном комплексе «Константиновская батарея» экспозиция также затрагивает историю города и Черноморского флота, однако вновь делается это через войны. Однако подчиненность Русскому географическому обществу нанесла некоторый отпечаток на состав экспонатов, где помимо вооружений представлены более обыденные вещи, например макеты аэростатов или маска-идол, изготовленная по эскизам Н. Н. Миклухо-Маклая [8].

Одним из самых главных музеев по интересующей нас тематике является Музей Черноморского флота (Филиал ФГБУ «ЦВММ» Минобороны РФ). Здесь, в сравнении с указанными выше музеями, представлена, пожалуй, самая полная и богатая на экспонаты выставка, посвященная Черноморскому флоту от дня его основания и до современности. Экспозиция поделена на семь залов, каждый из которых раскрывает отдельные этапы в истории флота (например, период Великой Отечественной войны, период с 1945 по 1991 год, современный этап существования флота). Впрочем, при многообразии макетов кораблей, подлинных документов, история города как главной базы Черноморского флота раскрыта не полностью. Большой акцент ставится на моменте основания Севастополя и разрушениях в ходе Первой и Второй оборон [9].

Замыкает список музеев, посвященных деятельности Черноморского флота и истории города, небольшой и малоизвестный Музей военных строителей Черноморского флота РФ. Он открылся совсем недавно – в марте 2020 года. Имеет небольшой штат, а потому представлен только сообществом в социальной сети «ВКонтакте». Несмотря на уникальную по составу экспозицию, рассказывающую об особенностях работы военных строителей и их истории, материалах, из которых сооружены исторические здания Севастополя, музей слабо представлен в информационном пространстве города. В экспозиции акцент поставлен именно на деятельности военных строителей, их вкладе в развитие города [10].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что вклад Черноморского флота в развитие гражданской инфраструктуры Севастополя был более значительным, чем мы можем узнать из существующих музейных экспозиций. Разумеется, существует Музей военных строителей, однако, как и

указывалось выше, он очень слабо представлен в информационном поле города, о нем мало кто знает. В экспозициях других музеев, выступающих в фарватере музейной среды Севастополя, данная тематика освещена фрагментарно. Перспективным направлением представляется разработка мероприятий по данной тематике путем реэкспозиции существующих или же созданием новых временных выставок. Представляет определенный интерес межмузейное сотрудничество, поскольку, например, Музей военных строителей обладает достаточным количеством экспонатов, однако ресурсов и средств для реализации больше у Музея героической обороны и освобождения Севастополя.

Список литературы

1. Дмитриев В. А. Крым. Севастополь. Флот // Пространства России. – М.: Пространство и время, 2014. – № 2 (16). – С. 189–198.
2. История Севастополя: в 3 т. – М.: ИстЛит, 2021. – Т. II. Севастополь в эпоху Российской империи. Конец XVIII века – 1917 г. – 800 с.
3. Военные строители Черноморского флота: историческая хроника / авт. кол-в под рук. С. А. Полоцкого. – Севастополь, 1997. – 360 с.
4. ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя» [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://sevmuseum.ru> (дата обращения: 15.03.2023).
5. Крестьянинов В. Я. Черноморский флот. 1856–1920 годы. – СПб.: Галерея-Принт, 2014. – Т. 1. – 297 с.
6. Военно-исторический музей фортификационных сооружений [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://muzey-sevastopol.com> (дата обращения: 15.03.2023).
7. Балаклавский подземный музейный комплекс [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://muzey-sevastopol.ru> (дата обращения: 15.03.2023).
8. Музейно-выставочный комплекс «Константиновская батарея» [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <http://ravelink.ru> (дата обращения: 15.03.2023).
9. Музей Черноморского флота в г. Севастополь [Электронный ресурс]: сайт. – URL: https://navalmuseum.ru/filials/black_sea_fleet (дата обращения: 15.03.2023).
10. Музей военных строителей ЧФ РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/public206665217> (дата обращения: 15.03.2023).

*Кимеев Дмитрий Аркадьевич, студент
Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук,
доцент, заведующий кафедрой музейного дела
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПОДХОДЫ К ПРЕЗЕНТАЦИИ КОНСТРУКТОРА LEGO
КАК ОДНОГО ИЗ ОБЪЕКТОВ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
МУЗЕЙНЫМИ СРЕДСТВАМИ**

**APPROACHES TO THE PRESENTATION OF THE LEGO
CONSTRUCTION AS ONE OF THE OBJECTS OF MODERN
CULTURE BY MUSEUM FACILITIES**

Аннотация: В статье рассматривается конструктор Lego как объект культуры, устойчиво закрепившийся в культурной среде в течение более чем семидесяти лет. Исследование вопросов презентации Lego осуществлено на анализе материалов Госкаталога музейного фонда РФ и данных об организуемых выставках. Определены типы музеев, презентующих конструктор. Основные положения статьи отражают подходы к экспонированию конструктора Lego за рубежом и в России.

Ключевые слова: конструктор Lego, объект наследия, коллекции, музейный предмет, экспонирование.

Abstract: The article considers the Lego constructor as a cultural object that has been steadily entrenched in the cultural environment for more than seventy years. The study of the Lego presentation issues was carried out on the analysis of materials from the State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation and data on organized exhibitions. The types of museums presenting the constructor are determined. The main point of the article is to demonstrate the approach to the design of the Lego constructor in both Russia and foreign countries.

Keywords: Lego constructor, object of research, collection, museum project, scanning.

В современных условиях главной целью презентации объектов, имеющих свою историю и закрепившихся в повседневной культуре в течение длительного периода, является стремление передать дух времени,

за счет которого возможно лучше понять духовную составляющую быта людей. В основу данной статьи легли результаты исследования музеев, посвященных Lego, материалов Госкаталога музейного фонда Российской Федерации [1], а также личный опыт коллекционирования. Под коллекционированием понимается «процесс целенаправленного собирания различных объектов. Коллекционирование характеризуется четко выраженным целеполаганием, стремлением к систематизации и изучению накопленного материала» [6].

Конструктор Lego так прочно вошел в жизнь как зарубежных, так и отечественных современников, что может считаться частью повседневной культуры. В научных публикациях приводятся понятия «культуры обыденной» и «культуры повседневной», которые разведены в работе М. В. Лукова. Под «обыденной культурой», автор считает, «логично понимать ту сферу культурной жизни, которая связана с бытом и обыденным сознанием». Под «“культурой повседневности” – весь объем культуры, актуализированной в человеческой жизнедеятельности сегодняшнего дня, здесь и сейчас». Он поясняет это примерами: «Человек встал утром, оделся, позавтракал, добрался до работы на транспорте. Все это элементы жизнедеятельности, связанные с “обыденной культурой”, потребовавшие от него многочисленных специальных действий, слов, жестов, освоенных нередко до автоматизма и поэтому не замечаемых, но не перестающих от этого быть частью “культурного капитала” (пользуясь термином П. Бурдье). И принял участие в научной конференции – как слушатель, докладчик, участник дискуссии. А вечером пошел в консерваторию на концерт Баха. Это явно элементы не обыденной, а другой (в данном случае – научной, художественной) культуры» [3, с. 203]. Опираясь на эти положения автора, мы можем назвать культуру, в рамках которой совершается творчество конструирования разных тематических объектов, – игровой повседневной культурой.

Мы считаем рассматриваемую тему актуальной, так как продукты компании Lego выросли из «детских игрушек», приобретя культовый статус среди людей всех возрастов. И так как у компании, производящей Lego, регулярно сменяются линейки товаров, старые наборы, которые не воспроизводятся, переходят в категорию наследия. Соответственно, возникает потребность сохранения этих объектов.

Верхней границей бытования конструктора Lego в игровой культуре повседневности является 1949 год, когда в Дании компания под этим на-

званием стала выпускать первые пластмассовые «кирпичики», нижней – служит современность, когда активно развивается коллекционирование образцов этого конструктора и развивается процесс комплектования коллекций. В настоящее время история конструктора Lego, таким образом, насчитывает более 70 лет и может составить категорию наследия. Бытование Lego устойчиво и, можно сказать, передаваемо от поколения к поколению истинными коллекционерами. Как и любой объект культурного наследия, Lego имеет материальное воплощение и содержит то, что принято называть наследием нематериальным. Это не противоречит теоретическим положениям ученых.

Понятие «нематериальное культурное наследие» получило осмысление в отечественной и зарубежной науке недавно и было вызвано настоятельной необходимостью. Нематериальное наследие Lego – сюжетное наполнение, цветовые решения и прочее – с прекращением производства более всего подвержено исчезновению. Отнести это нематериальное наследие можно к категории объектов, имеющих материальное воплощение.

Поэтому вопрос о необходимости сохранения нематериального культурного наследия, впервые поставленный в 1970-е годы, продолженный в 1982 году на конференции ЮНЕСКО в Мюнхене, касается и Lego, имеющего отношение к культурной среде. Тогда была обозначена проблема утраты духовных ценностей, под которыми понимались фольклор, традиционные знания, ресурсы, культурная среда [2, с. 60–61].

Наследие не может просто составлять чью-либо коллекцию: музейную или частную. Для человечества свойственно не только сохранять, но и презентовать. Поэтому в настоящее время уделяется большое внимание актуализации – деятельности по сохранению и включению культурного наследия в пространство современной культуры посредством активизации социокультурной роли его объектов и их интерпретации. Анализ материалов Госкаталога музейного фонда Российской Федерации показал, что музеи комплектуют свои фонды предметами, связанными с конструктором Lego. Так, каталог конструктора является музейным предметом Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Музейное объединение “Музей Москвы”» (кол. № ММ ОФ-32620/89). Конструкторы DUPLO (LEGO) составляют основной фонд Муниципального автономного учреждения культуры «Череповецкое музейное объединение» (кол. № ЧерМО-9687; ЧерМО-9689; ЧерМО-9688; ЧерМО-9691; ЧерМО-9692; ЧерМО-9690).

Анализ музеев, презентующих конструкторы Lego, позволил выделить среди них два типа.

1. Музеи, специализирующиеся только на Lego, где конструктор является единственным видом экспонируемых предметов. Примером могут служить Музей Lego в Москве, где экспонируется одна из самых больших коллекций Lego как в России, так и за рубежом [4]; музей из Lego Polekon в Санкт-Петербурге с значительной экспозицией [5]. В данных музеях используется тематический метод построения экспозиций.

2. Музеи, не специализирующиеся конкретно на конструкторе, но в экспозицию которых включается данный конструктор.

Кроме того, в разных странах мира организуются как небольшие, так и широкомасштабные художественные выставки с использованием данного конструктора. Примером может служить художественная выставка «The Art of the Brick» в Нью-Йорке, на которой картины известных художников воссоздаются в виде скульптур из конструктора Lego.

Экспозиции могут быть широкой и узкой тематики, презентующие либо разные темы, либо концентрируясь лишь на одной.

Конструкторы также могут быть представлены в экспозиции по типу креативной свободы:

- 1) наборы в собранном виде;
- 2) оригинальные постройки, выполненные не по инструкциям из наборов, а по задумке коллекционера (МОС);
- 3) смешанные.

Экспозиции Lego в музеях могут различаться по тому, сколько личной задумки вложено в представленные постройки. Есть музеи, специализирующиеся на презентации каждого набора в первозданном или, лучше сказать, в первособранном виде. А есть и те, чья тематика – собирать и выставлять авторские творения, как, например, на художественной выставке «The Art of the Brick» в Нью-Йорке, в которой художник Н. Савайя презентует созданные им из «кирпичиков» Lego воспроизведения таких шедевров, как «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Крик» Эдварда Мунка и др. Также есть музеи, совмещающие разные виды объектов, их стоит классифицировать как смешанные.

Касательно личных коллекций, хочется отметить, что большое число собирателей не делает свою коллекцию открытой для посетителей, но очень многие становятся видеоблогерами, и на определенных платформах

с помощью видео демонстрируют свои коллекции, а также процесс их дополнения, таким образом создавая своеобразные виртуальные музеи Lego.

Актуализация нематериального культурного наследия с его овещенными компонентами, связанная с Lego, может быть реализована в следующих направлениях:

1) презентация посредством линейки Bionicle – комплекс создания печатных изданий, мультфильмов, видеоигр;

2) презентация посредством создания франшизы полнометражных Lego-фильмов;

3) презентация музейными средствами – создание музеев Lego и игровых комнат, где основными предметами в культурно-образовательной деятельности служат подлинные предметы;

4) презентация посредством инклюзивности, демонстрируемой в наборах Lego;

5) презентация посредством обращения к этнической специфике.

В рамках линейки Bionicle была создана своеобразная Вселенная, которую представителям любого возраста было интересно познавать. Ее могло позволить себе любое население, что оказало влияние на массовую культуру.

Франшиза полнометражных Lego-фильмов реализовывалась посредством анимации, имитирующей stop-motion, а также путём прорисовки крупных и детализированных локаций.

Относительно инклюзивности, в наборах последних лет часто демонстрируются люди с витилиго или в инвалидных колясках.

Lego представляет различные этнические образы в своих наборах. Это, например, демонстрация японских бойцов сумо, вождей южноамериканских племён, ковбоев и египетских воинов. В последних линейках демонстрируются люди с разными цветами кожи. Более того, у Lego есть серия наборов, презентующих китайские традиции, а также праздничные атрибуты народов.

Таким образом, Lego как объект культурного наследия может быть включен в современное социокультурное пространство в виде различных форм презентации, каждая из которых весьма привлекательна для современного человека, преимущественно для молодежи. Музеефикация как приведение в музейное состояние объектов, связанных с культурой Lego, позволит сохранить не производимые в настоящее время образцы.

Список литературы

1. Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://brickstar.ru/muzej-lego>.
2. Каргин А. С. Сохранение нематериального наследия народов РФ как приоритет культурной политики России в XXI веке / А. С. Каргин, А. В. Костина // Культурная политика. – 2008. – № 3. – С. 59–81.
3. Луков М. В. Обыденная культура и культура повседневности // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 199–103.
4. Музей Lego: официальный сайт: Brick Star [Электронный ресурс]. – URL: <https://brickstar.ru>.
5. Музей из Lego Polekon: официальный сайт: Polekon [Электронный ресурс]. – URL: <https://brickstar.ru/muzej-lego>.
6. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://polekon.ru/http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp>.

*Куур Елизавета Андреевна, студент
Абрамова Полина Валерьевна, кандидат культурологии,
доцент кафедры музейного дела
Кемеровский государственный институт культуры*

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ НА БАЗЕ МУЗЕЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (Г. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ): ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ

ACTUALIZATION OF THE LITERARY AND MEMORIAL HERITAGE ON THE BASIS OF THE MUSEUM OF F. M. DOSTO-EVSKY (ST. PETERSBURG): TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES

Аннотация: В данной статье рассматриваются подходы в презентации и актуализации литературного наследия на примере музея Ф. М. Достоевского в г. Санкт-Петербург, инновационные и традиционные подходы в экспонировании и презентации биографии писателя и его творчества. Проводится сравнительный анализ преимуществ в применении различных подходов и методов. Статья написана на основе личного опыта посещения и прохождения практики на базе музея.

Ключевые слова: музей, экспозиция, литература, актуализация наследия, литературное наследие.

Annotation: This article discusses approaches to the presentation and actualization of the literary heritage on the example of the F.M. Dostoevsky Museum in St. Petersburg. Innovative and traditional approaches in exhibiting and presenting the biography of the writer and his work. A comparative analysis of the advantages of using different approaches and methods is carried out. The article is written on the basis of personal experience of visiting and internship at the museum.

Keywords: museum, exposition, literature, heritage updating, literary heritage.

В последнее время всё больше начинает уделяться внимания актуализации литературного наследия, созданию литературных культурных и музейных маршрутов.

Литературное наследие – это часть культурного наследия, в основе которой лежит творчество писателей, поэтов, публицистов, а также народные сказания, предания, сказки, легенды, частушки и прочие элементы фольклора разных народов и национальностей, а также материальные и архитектурные объекты, связанные с жизнью литературных деятелей [9].

Отдельной частью литературного наследия является литературно-мемориальное наследие. Это наследие отдельных писателей, сохраненное преимущественно путём музеефикации и мемориализации их домов, квартир и мест, которые сыграли значительную роль в их жизни или были непосредственно связаны с определенным периодом их творчества. Также они являются самым первым видом литературных музеев на территории России.

Актуализация же – это «деятельность, направленная на сохранение и включение культурного и природного наследия в современную культуру путём активизации социокультурной роли его объектов и их интерпретации» [8, с. 36].

Петербург – одна из основных локаций в произведениях Ф. М. Достоевского, многие улицы и дома мы можем увидеть в его произведениях, это связано в том числе с тем, что большую часть своей жизни писатель провел именно в этом городе.

Однако среди многих петербургских адресов Достоевского особое место занимает дом на углу Кузнечного переулка и улицы Достоевского,

неподалеку от старинной церкви Иконы Владимирской Божией Матери. Здесь писатель поселился с семьей в октябре 1878 года и прожил до дня своей смерти – 28 января 1881 года.

Еще в дореволюционной русской печати появлялись заметки, в которых говорилось о необходимости отметить этот дом памятной доской и открыть здесь музей, посвященный жизни и творчеству великого писателя. Однако эта инициатива не была реализована, а в послереволюционные годы это стало практически невозможно. В 1917 году вдова писателя Анна Григорьевна Достоевская покинула Петербург, поселилась в своем имении на берегу Черного моря. В 1918 году она умерла в полном одиночестве, вдали от своих детей и внуков. Все предметы, находившиеся некогда в доме, где жил Достоевский, были сданы ею при отъезде из Петербурга на один из складов на хранение и впоследствии пропали, а материалы драгоценного архива, за некоторыми исключениями, попали в государственные архивы [1].

В 1971 году во всем мире отмечалось 150-летие со дня рождения великого писателя. К этой дате решено было открыть Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Ленинграде, в доме в Кузнечном переулке. По архивным планам дома и по воспоминаниям современников писателя была восстановлена квартира. По фотографии, сделанной после смерти писателя, был реконструирован его кабинет. Рядом с мемориальной квартирой была открыта большая литературная экспозиция, посвященная жизни и творчеству Достоевского [11].

Большой вклад в дело создания музея внес внук писателя Андрей Федорович Достоевский (1908–1968), собравший ценную коллекцию, посвященную памяти его знаменитого деда, впоследствии она стала основой музея. Семейные реликвии передала в музей внучатая племянница Достоевского Мария Владимировна Савостьянова – наиболее ценные материалы этого собрания также находятся в экспозиции.

Среди создателей музея необходимо назвать его первого директора – Бориса Варфоломеевича Федоренко, автора архитектурного проекта музея Георгия Владимировича Пионтека, художника Татьяну Николаевну Воронихину и первую группу экспозиционеров, которой руководила Нина Моисеевна Перлина.

За годы существования музея его собрание многократно увеличилось. В настоящее время он располагает большой коллекцией графики, прикладного искусства, значительным фондом фотографий; библиотека

насчитывает около 24000 томов, имеется коллекция театральных афиш, программ – по инсценировкам произведений писателя, собран небольшой рукописный фонд. Эта коллекция постоянно пополняется – во многом благодаря дарам посетителей, друзей музея, ученых – исследователей творчества писателя.

Музей располагает театральным залом, где можно посмотреть спектакли по произведениям Ф. М. Достоевского и не только, побывать на литературных вечерах. Каждый год, в ноябре, когда отмечается день рождения писателя, в музее проходят международные научные конференции по теме «Достоевский и мировая культура». В выставочных залах постоянно проходят выставки современных художников. Сегодня музей стал неотъемлемой частью культурной жизни Петербурга.

Сам музей состоит из двух больших экспозиционных разделов – мемориальной квартиры и литературной экспозиции.

Раздел экспозиции «мемориальная квартира» создан при помощи типологического метода – обстановка помещения воссоздана при помощи типовых вещей конца XIX века по воспоминаниям родственников и сохранившихся фотографий. Из подлинных предметов, принадлежавших Федору Михайловичу, в экспозиции находятся любимая чайная ложечка и колокольчик, расположенные в серванте в разделе экспозиции «гостиная», а также дневник, фотографии и документы, принадлежавшие Анне Григорьевне Достоевской, второй жене писателя [5].

Раздел литературная экспозиция полностью посвящён произведениям Федора Михайловича, но построен по хронологическому порядку – от рождения писателя до момента его кончины.

В литературной экспозиции большую роль играет вклад главного художника музея, оформляющего как постоянную экспозицию, так и временные выставки.

Литературная экспозиция находится в помещении со стилизованными панелями, с иллюстрациями к произведениям писателя и с вынесенными цитатами писателя или его современников. Большая часть предметов экспонируется во встроенных стеклянных витринах, позволяя посетителю их рассмотреть, при этом не перегружая и не утяжеляя пространство [3].

Одной из особенностей данного раздела является Владимирский собор, который видно из окна помещения, он также является неофициальной частью экспозиции.

Биография и литература тесно переплетаются в экспозиционном пространстве так же, как и в жизни писателя. Разделы, с первого взгляда, посвящены произведениям, однако в них посетителям также демонстрируются факты из жизни писателя [4].

В своей деятельности музей использует как традиционные, так и инновационные подходы к сохранению литературного наследия Ф. М. Достоевского [7].

К традиционным методам следует отнести – экскурсии, типологически воссозданная экспозиция, аудиогиды, сопроводительный материал.

По разделам экспозиции «Мемориальная квартира» и «Достоевский. Жизнь и творчество: Pro et contra» сотрудниками методического отдела на регулярной основе проводятся классические экскурсии.

Раздел «Мемориальная квартира» воссоздан по письменным воспоминаниям членов семьи Достоевских, при помощи типовых вещей конца XIX века. Кабинет Федора Михайловича восстановлен по единственной сохранившейся фотографии, сделанной на следующий день после смерти писателя. При посещении посетители могут увидеть репродукцию картины «Мадонна с младенцем» Рафаэля Санти и швейцарские часы XVIII века, которые по сей день ежедневно отбивают сигнал [6].

Для одиночных посетителей музей также предоставляет аудиогиды, записанные на физических носителях. Также в мемориальной квартире экскурсантам предоставлен сопроводительный материал на бумажных носителях с подробной информацией по разделам и фотографиями экспонатов.

К инновационным подходам и решениям можно отнести упор на дизайн и творческое осмысление экспозиции, интерактивную карту «Петербург Достоевского» (адреса Достоевского и его героев), непродолжительные видео-лекции, расположенные на электронных носителях «Заграничные поездки Достоевского», «Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре» и т. д. [2].

Одним из важных инновационных подходов в музее является роль кураторов во временных выставках. С 9 ноября 2022 по 2 марта 2023 года на первом этаже музея проводилась временная выставка к 200-летию со дня рождения Аполлона Григорьева «Какой-то странник вечный я...». Выставка проводилась в сотрудничестве с Институтом русской литературы (Пушкинский дом) РАН, Российской национальной библиотекой, Российской государственной библиотекой, Санкт-Петербургским государственным музеем театрального и музыкального искусства, Государст-

венным мемориальным и природным музеем-заповедником А. Н. Островского «Щелыково», предоставившими биографические документы о жизни театрального критика и воспоминания современников. В процессе создания визуального оформления выставки принимали участие непосредственно кураторы выставки – научные сотрудники Музея Достоевского Александра Чернышова, Елена Долгих и художник музея Аркадий Опочанский. Особенностью экспозиции является подход к экспонированию документов – вместо непосредственного представления бумажных носителей содержание документов вынесено на панели, расположенные по периметру помещения [12]. Сопровождает выставку аудиоспектакль, в роли Аполлона Григорьева – ведущий актер Театра на Васильевском Михаил Николаев. Выставка привлекла много внимания и была продлена; это вызвано нестандартностью подхода к интерпретации экспонатов и досконально продуманным дизайном. В книге куратора и историка искусств Терри Смита «Беседа с кураторами», переведённой и изданной музеем современного искусства «Гараж» [9, с. 118], в беседе с швейцарским куратором Ханс-Ульрихом Обристом выводится мысль, что кураторство – это медиум, в который погружен куратор, и задача – показать этот медиум миру в его формах и содержании. На наш взгляд, это подход, которого придерживались и кураторы данной выставки, тщательно работая с материалом биографии и раскрывая героя выставки путём переплетений его жизни с творчеством и ролью Ф. М. Достоевского в его судьбе.

Также музей использует инновационные подходы в культурно-образовательной деятельности: на постоянной основе на базе музея проводятся лекции от приглашенных специалистов, посвященные аспектам творчества Федора Михайловича, имеется свой лекторий, в музейном театре проходят спектакли по произведениям писателя и различные творческие и музыкальные вечера. Помимо традиционной экскурсии по экспозиции музея, разработана также пешеходная экскурсия по городу, по местам, связанным с жизнью писателя в Петербурге или упоминавшимся в его произведениях [10].

Также методико-образовательный отдел проводит курсы музейных волонтеров, в октябре набирается группа их посетителей и любителей литературы, желающих проводить экскурсии и поближе познакомиться с творчеством писателя. На протяжении 8 месяцев они посещают еженедельные лекционные и практические занятия, пишут и разрабатывают экскурсии – результатом данного обучения становится их участие во Всероссийской акции «Ночь музеев» в качестве полноценных экскурсоводов.

Подводя итог, можно сказать о том, что литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского совмещает использование традиционных и инновационных подходов к сохранению и актуализации литературного наследия писателя, при этом делая упор на музейный дизайн и культурно-образовательную деятельность.

Список литературы

1. Ашимбаева Н. Музей Достоевского. Путеводитель. – СПб.: Кузнечный переулок, 2022. – 144 с.: ил.
2. Воронцова Е. А. Энциклопедия «Литературные музеи России» как форма актуализации отечественного культурного наследия и сохранения исторической памяти // Материалы Всерос. науч.-практ. конф. «XV Зырянские чтения». Курган, 7–8 декабря 2017 г. – Курган: Курган. гос. ун-т, 2017. – С. 123–124.
3. Мастеница Е. Н. Литературный музей в контексте визуальной культуры // Литературные музеи в контексте истории и культуры: Всерос. науч. конф. Москва, 2–3 июня 2018 г. – М.: Литератур. музей, 2019. – С. 44–60.
4. Михайловская А. И. Музейная экспозиция: учеб. пособие № 45 // Сб. науч. тр. НИИ культуры. – М., 1997. – 170 с.
5. Мемориальная квартира [Электронный ресурс]. – URL: https://www.md.spb.ru/muzej/memorialnaya_kvartira (дата обращения: 05.05.2023).
6. Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций: Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 23.07.2020 № 827 [Электронный ресурс] // Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202011060011?index=12&rangeSize=1> (дата обращения: 05.05.2023).
7. Пшеничная С. В. Концептуальная модель музея в современной отечественной музеологии // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы: сб. науч. тр. – СПб., 2007. – Вып. 9. – С. 3–6.
8. Полоцкая Э. А. Музей-квартира Достоевского. Путеводитель. – М.: Гос. изд-во культурно-просвет. литературы, 1956. – 71 с.
9. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
10. Смит Т. Беседы с кураторами: пер. с англ. – М.: Ад. Маргинем Пресс: Музей соврем. искусства «Гараж», 2021. – 312 с.

11. Федор Михайлович Достоевский [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.md.spb.ru/dostoevskij/biografiya> (дата обращения: 10.03.2023).
12. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: теория и практика: учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 2009. – 183 с.

*Паначева Ярослава Сергеевна, студент
Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии,
профессор кафедры музейного дела
Кемеровский государственный институт культуры*

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ
Г. АНЖЕРО-СУДЖЕНСКА:
ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЕЕФИКАЦИИ**

**HISTORICAL INDUSTRIAL OBJECTS OF THE CITY
OF ANZHERO-SUDZHENSK:
OPPORTUNITIES FOR MUSEIFICATION**

Аннотация: В статье рассматриваются исторические промышленные объекты г. Анжеро-Судженска и основные способы их музеефикации. Основные положения статьи отражают подходы к сохранению индустриального наследия в России.

Ключевые слова: музеефикация, объект наследия, архитектура, индустриальные объекты.

Abstract: The article deals with the historical industrial objects of the city of Anzhero-Sudzhensk and the main ways of their museumification. The main provisions of the article reflect approaches to the preservation of industrial heritage in Russia.

Keywords: museumification, heritage object, architecture, industrial facilities.

Город Анжеро-Судженск возник как угольный центр и долгое время являлся одним из промышленных центров севера Кузбасса. Особенно активно развивалась угольная промышленность. При этом Анжеро-Судженск был не только городом угля, но и центром машиностроения, химии и стекловарения.

Как ни печально это звучит, но со временем каждое предприятие вырабатывает свой срок, на него влияют те или иные причины, и наступа-

ет время его закрытия. Таких зданий бывших предприятий в России много, и они могли бы сохраняться. Во всяком случае, могли бы стать безопасным местом, где люди будут проводить свой досуг. Таким образом, мы постараемся охарактеризовать исторические промышленные объекты г. Анжеро-Судженска, которые могут подвергнуться музеефикации, и возможную методику их музеефикации.

Для начала мы остановимся на термине. Что же такое музеефикация? Музеефикация – это приведение объекта культурного наследия в музейное состояние, предполагающее выявление, аккумуляцию и трансляцию культурно-значимой информации, заключенной в объекте. В музеефикации предполагаются различные методики и критерии по сохранению индустриальных объектов.

Ценным объектом, который должен быть музеефицирован, на наш взгляд, являются первые копры шахты «Анжерской». В 1898 году основаны казенные Анжерские копи Министерства путей сообщения. То есть открытие шахты относится еще к началу XX века. На данный момент копры не имеют статуса охраняемого памятника.

Конечно, не каждый памятник можно музеефицировать, поскольку он должен соответствовать определенным критериям. Данный объект подходит под такие критерии. Во-первых, объект является подлинным, ведь если мы сравним снимок шахты «Анжерская», сделанный в XX веке, и фотографию того же здания 2023 года, то мы можем увидеть, что от архитектуры сооружения осталась только его часть. Получается, что двухэтажное здание с правой стороны, которое присутствует на первом снимке, снесли. И остается часть здания, находящаяся слева на снимке. Это можно судить по вазонам и аркам объекта.

Кроме того, подлинность можно подтвердить тем, что здание расположено на том самом месте, где первоначально располагались угольные копи.

Во-вторых, объект имеет культурно-историческую и архитектурно-художественную ценность, поскольку он является представителем промышленной архитектуры России XIX – первой половины XX века. Ведь здание обладает стилистическими особенностями того времени:

- фасад представлен крупным модулем, выполненным красным кирпичом («кирпичный стиль»);
- в архитектуре здания присутствуют элементы рационального модерна, неоклассического течения, а именно: геометрическая правильность больших плоскостей, строгость и ясность линий, прямолинейный орнамент.

Что касается неоклассицизма, то основными средствами его выражения являются: асимметрия, подчеркивание контраста широких плоскостей и профилированных деталей (архитектурные обломы/профили), внутренняя планировка здания подсказывает решение оформления здания.

К архитектурной ценности можно отнести то, что здание бывшей шахты «Анжерской» находится под угрозой уничтожения. В 2000-х годах поднимался вопрос о сохранении памятника. Да, здание не разрушили, а неумелым образом переоборудовали под котельную, которая отапливала лишь ближайшие здания (травмпункт, детский сад, пару жилых домов).

На данный момент детский сад и травмпункт демонтировали, а жилые дома частично расселены, сейчас территория активно расселяется, несмотря на то, что объект находится в центре города, вследствие чего мы можем потерять памятник наследия. Пока здание сохраняется благодаря тому, что оно выполняет функцию котельной.

Что касается возраста архитектурного объекта, то считая с года основания шахты «Анжерской», а это – 1898 год, зданию сейчас около 125 лет.

Существует несколько путей сохранения историко-культурного наследия.

Первый способ музеефикации, который мы предполагаем использовать, – это мемориализация. То есть осуществляется консервация объекта и приведение его в музейное состояние. По-другому данный способ можно назвать – «как музей». Здание будет выполнять функцию небольшого музея, где возможные экспозиции будут посвящены истории шахты «Анжерской». Таким образом будет раскрываться история памятника и прочие информационные поля историко-культурного наследия.

Хочется сразу обосновать, почему не был выбран такой способ, как арт-осмысление. Это связано с тем, что он сильно отразится на внешнем виде памятника. И внешний облик будет неоднозначным и спорным, и, конечно же, велика будет вероятность потерять главную ценность – его архитектурные особенности, поэтому новодел в данной ситуации будет неуместен. Исходя из этого, мемориализация будет лучшим способом музеефикации бывшей шахты «Анжерской», поскольку она не предполагает значительное вторжение во внешний облик памятника.

Второй вариант сохранения объекта, который мы можем предложить, – это способ «под музей», по отношению к данному объекту он тоже будет уместен. То есть предполагается, что здание будет использо-

ваться под музейные нужды, например Анжеро-Судженского городского краеведческого музея.

Архитектурный объект будет сохраняться «на месте», поскольку путем транслокации можно его разрушить.

Метод реконструкции недопустим к объекту, поскольку если данный процесс будет производиться на самом памятнике, то тем самым он будет уничтожен и таким образом нарушится историческая достоверность. Скорее всего, тут применим вариант реставрации, а именно аналитический метод.

Следующий рассматриваемый объект – это производственный комбинат шахтоуправления «Физкультурник». Шахта вступила в строй в 1943 году. В последующие годы работа шахтеров давала хорошие результаты, постепенно наращивались темпы производства.

В 1990-е годы промышленность в городе стала приходить в упадок, и это сильно отразилось на угольном производстве – все шахты постепенно стали закрываться.

Данный объект не разрушен, а находится под наблюдением. Здание может получить статус недвижимого памятника в качестве индустриального объекта. Для этого есть несколько причин.

Во-первых, объект является подлинным. Во-вторых, архитектурному сооружению около 79 лет. Данное промышленное сооружение, которое является фактическим входом на объект, где производили спуск в шахту, туда, где, собственно, и добывали уголь, и подъем на поверхность. Также комбинат включал и другие необходимые подразделения шахты – кабинеты администрации шахты, диспетчерскую, раздевалку, буфет, ламповую и многие другие.

Во-вторых, объект имеет историческую ценность, поскольку это образец типового шахтостроения советского периода.

Самое главное – объект имеет архитектурно-художественную ценность. На здании подъема присутствует монументально-декоративная роспись – профиль шахтера. По рассказам ветеранов труда шахты «Физкультурник», здание не раз переделывалось, и монументальная мозаика появилась примерно в 1960-е годы.

Глядя на монументальную мозаику, мы можем увидеть все признаки монументального искусства 60-х годов: прямолинейность, которая четко выражает мысль и идею полотна; эмоциональная сдержанность; углубленное содержание, отказ от поверхностного схематизма; прямые

углы и чистая плоскость; всеобщее содержание. А также обязательно присутствует конкретность художественного изображения, которая сочетается с духом соцреализма.

Теперь поговорим о методах музеефикации данного объекта. Сохранение памятника будет производиться «на месте» – *in situ* (от лат. – на месте).

Можно применить такой способ музеефикации, как мемориализация, то есть мы приводим комбинат в музейное состояние, и, конечно же, экспозиция должна будет раскрывать историю шахты. Вместе с методом мемориализации можно использовать метод виртуализации. С помощью информационных технологий можно воссоздать какую-то часть процесса производства и таким образом наглядно продемонстрировать технологические процессы.

Ещё один объект, на который стоит обратить внимание, это хлебозавод № 2. Данное сооружение также может считаться индустриальным наследием, и его можно музеефицировать.

Хлебзавод на протяжении своей истории сохранил свой первоначальный облик и подлинность конструкции.

Из архитектурных особенностей можно выделить то, что здание хлебозавода № 2 относится к блокированному типу застройки (малоэтажные кондитерский и дрожжевой цеха вплотную блокируются к основному корпусу здания). И это, на наш взгляд, очень важно, ведь выбор оптимального проектного решения для промышленных зданий зависит от производственно-технологического оборудования, так как от его размеров и других технических характеристик будет отталкиваться проектировщик. Для строительства зданий пищевой промышленности более рациональной считается сплошная застройка, поэтому в строении размещается несколько небольших производственных цехов. Внешне конфигурация здания пищевой промышленности зависит от технологического процесса, поскольку расположение оборудования, его размер и вес играют ключевую роль в планировке промышленной архитектуры. В отличие от хлебозавода № 1, который имеет линейное построение, хлебзавод № 2 строился в послевоенные годы с учетом развития современных на то время тенденций автоматизации и механизации труда. И поскольку здание в данном случае имело вертикальный тип застройки, то зачастую технологический процесс строился сверху вниз, как в случае с хлебозаводом № 2. Принцип организации производства сверху вниз был ранее предложен архитектором Константином Мельниковым.

И данный принцип, действительно, применен при строительстве хлебозавода № 2. Промышленное здание поделено на четыре этажа, и каждый этаж – это отдельный цех. Четвертый этаж – дрожжевой цех, третий этаж – мукомольный цех, второй этаж – это просеиватель муки, и первый этаж – горячий цех, где осуществлялось изготовление хлебобулочной продукции.

Что касается культурно-исторической ценности данного здания, то он является образцом промышленного здания советской эпохи, или, другими словами, типовым проектом советского периода. Хочется еще раз подчеркнуть, что данный объект обладает исторической ценностью, поскольку ему уже 65 лет, ведь строили его в начале 1950-х годов, но в эксплуатацию он вступил в 1957 году.

Официально промышленное предприятие закрыли в 2010 году.

По факту, предприятие не работает и находится под наблюдением, здание теперь принадлежит АО «Сибирский колос», которое специализируется на обработке зерна.

Основным методом станет *in situ*: объект будет сохраняться на месте своей постройки, так как перемещение промышленного здания, а тем более его реконструкция нецелесообразны.

Что касается способов интерпретации, то здесь можно выбрать один из двух способов.

Первый способ подразумевает собой сразу два метода – это мемориализация и виртуализация. Мемориализация, как мы уже говорили, это «как музей», другими словами, сам объект будет являться объектом показа и снаружи, и внутри.

Предполагается, что каждый цех, оборудованный в соответствии с требованиями техники безопасности, будет демонстрироваться как один из этапов процесса изготовления кондитерских изделий, поскольку на данном предприятии, скорее всего, осталось промышленное оборудование.

Также здесь возможен метод виртуализации. То есть объект приводится в музейное состояние путем консервации, но отличительной чертой метода будет являться воспроизведение и презентация промышленных технологических процессов с использованием информационных технологий.

Второй способ – это арт-осмысление. Хлебозавод может стать крупной арт-площадкой. Несколько цехов можно оборудовать под галереи, ка-

кую-то часть предоставить музею истории завода. Часть здания отвести под кинозал, лекторий и детский клуб – вариантов много.

Музеефицирование производственных предприятий будет способствовать не только сохранению истории, но и появлению в будущем новых символов города. Таким образом город сможет стать одним из туристических мест.

Список литературы

1. Боровикова Н. В. Критерии сохранения индустриального наследия [Электронный ресурс] // Вестник Томск. гос. архитектурно-строител. ун-та. – 2019. – № 2. – С. 52–62. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kriterii-sohraneniya-industrialnogo-naslediya> (дата обращения: 12.04.2023).
2. Запарий В. В. «Индустриальное наследие» и его современное толкование [Электронный ресурс] // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2009. – № 1. – Режим доступа: Науч. электр. б-ка «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/industrialnoe-nasledie-i-ego-sovremennoe-tolkovanie?ysclid=lcyh4lehcr932116350> (дата обращения: 12.04.2023).
3. Запарий В. В. Индустриальное наследие (к вопросу о понимании данной концепции в России и за рубежом) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hist.msu.ru/Labs/Ecohist/OB13/zaparij.pdf> (дата обращения: 10.04.2023).
4. Мастеница Е. Н. Нематериальное наследие как объект музеефикации: теоретико-методологические основания [Электронный ресурс] // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2017. – Режим доступа: Науч. электр. б-ка «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nematerialnoe-nasledie-kak-obekt-muzeefikatsii-teoretiko-metodologicheskie-osnovaniya> (дата обращения: 17.04.2023).
5. Медведева Н. В. Понятие «культурное наследие» и основные теоретические подходы к его изучению [Электронный ресурс] / Н. В. Медвеева, А. С. Стоналова // Материалы Афанасьевских чтений. – 2016. – Режим доступа: Науч. электр. б-ка «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnoe-nasledie-i-osnovnye-teoreticheskie-podhody-k-ego-izucheniyu?ysclid=lcpo5yw0s1699884953> (дата обращения: 10.04.2023).
6. Мосин В. Как это было: шахта «Судженская» // Анжеро-Судженский городской еженедельник. – 2013. – 12 сент. – № 37 (935). – С. 5.

*Талипов Роман Михайлович, студент,
сотрудник музея «Томская Писаница»
Гаврилов Кирилл Олегович, студент, сотрудник
лаборатории по адаптации КемГИК
Абрамова Полина Валерьевна, кандидат
культурологии, доцент кафедры музейного дела
Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских
наук, заведующий кафедрой музейного дела,
доцент кафедры музейного дела
Кемеровский государственный институт культуры*

**РЕГИОНАЛЬНАЯ МОЛОДЕЖНАЯ НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ:
ОПЫТ РАЗРАБОТКИ ТЕХНОЛОГИЙ АДАПТАЦИИ
И АКТУАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ
ДЛЯ НЕЗРЯЧИХ И СЛАБОВИДЯЩИХ**

**REGIONAL YOUTH SCIENTIFIC LABORATORY:
EXPERIENCE IN DEVELOPING TECHNOLOGIES
FOR ADAPTATION AND ACTUALIZATION OF ARTISTIC
HERITAGE FOR THE BLIND AND VISUALLY IMPAIRED**

Аннотация: В статье рассматриваются цель лаборатории, ее история и опыт работы по созданию тактильных копий. Выделяются основные техники создания тактильных копий: 3D-печать, гипсовая отливка и авторская техника папье-маше. Проводится анализ деятельности по актуализации художественного наследия региона.

Делается вывод, что потребность музеев в адаптации художественных произведений может быть удовлетворена за счет деятельности подобных региональных молодежных лабораторий.

Ключевые слова: художественное наследие, живопись, инклюзия, адаптация, тактильная копия, культурно-образовательная программа, 3D-печать.

Abstract: The article discusses the purpose of the laboratory, its history and experience in creating tactile copies. The main techniques of creating tactile copies are highlighted: 3D printing, plaster casting and the author's papier-mache technique. The analysis of the activities on updating the artistic heritage of the region is carried out.

It is concluded that the need for museums to adapt works of art can be closed due to the activities of such regional youth laboratories.

Keywords: artistic heritage, painting, inclusion, adaptation, tactile copy, cultural and educational program, 3D printing.

За последние несколько лет в обществе стала популярна инклюзивность. Можно сказать, инклюзия стала одним из элементов жизни современного общества. Точный перевод этого слова с английского – включение. Распространение инклюзии в обществе означает включение людей с ограниченными возможностями здоровья различных нозологий в процессы социокультурного развития общества. В инклюзивном обществе доступ к социокультурной жизни имеют все его члены, вне зависимости от физических или умственных способностей. Стимулом к распространению «включения» в Российской Федерации послужила государственная программа «Доступная среда», реализация которой началась в 2011 году. С того времени программа доказала свою эффективность, что стало поводом перейти на второй этап, который продлится с 2022 по 2030 год. Результатом второго этапа должно стать формирование безбарьерной среды. Это относится не только к социальным объектам и общественному транспорту, но и к учреждениям культуры, таким как театры, концертные залы, библиотеки и музеи, поскольку люди с ограниченными возможностями здоровья имеют активную жизненную позицию и с большим интересом принимают участие в культурных мероприятиях. Особо отметим, что для музея важно не только создать безбарьерную среду, снабдив площадь музея пандусами, специальными табличками и т. д., но и сделать доступным само культурно-историческое наследие. В этой связи, на наш взгляд, обеспечить доступность наследия труднее всего для лиц с нарушением зрительного анализатора, поскольку посетителю с данной нозологией тяжело воспринять основной элемент музейной коммуникации – экспонат.

Около 80 % знаний об предмете человек получает с помощью зрения. У посетителя с нарушением зрения по-другому: для незрячего, слабовидящего, слепоглохого возникает необходимость в адаптации музейного предмета. Такая работа по обеспечению восприятия ведется уже несколько лет как непосредственно музеями и библиотеками, так и другими организациями. За пять лет появились большие возможности по адаптации экспоната. Создаются макеты, модели, реплики экспонатов, которые доступны для тактильного знакомства, и при этом соблюдены

требования к сохранности музейных предметов и обеспечению комфортности восприятия. Разработанные технологии и методики отлично работают при адаптации объемных предметов, но при адаптации изобразительного искусства возникают проблемы. Происходит это из-за нескольких факторов. Первый фактор – необходимость передачи замысла художника. Это важно, поскольку автор взаимодействует со зрителем, следовательно, порождает в нем эмоции не только с помощью сюжета картины, но и с помощью цветовой палитры, мелких деталей. Второй фактор – субъективность. Она возникает из-за персонального взгляда интерпретатора на художественное произведение, что может привести к изменению или даже деформации первоначальных идей и смыслов, которые заложил в картину автор. Третий фактор – двумерность картины, то есть картина является плоским изображением. Отсюда возникает потребность в переносе произведения в 3D, поскольку только в трех измерениях станет возможен тактильный осмотр. Размещая в музее тактильный экспонат, обеспечивают так называемую сенсорную доступность контента. Классифицируют 4 вида тактильных моделей: тактильная графика, рельефное изображение, трехмерный объект и тактильная станция.

На сегодняшний момент проводятся эксперименты по созданию тактильных копий, апробируются различные техники, создаются новые пути перевода двумерного изображения в трехмерное. Стоит отметить, что теория и методика данного направления находятся на начальном этапе развития, и необходима объемная экспериментальная база. Становится актуальной потребность в создании профильных лабораторий, по адаптации музейных предметов для незрячих и слабовидящих. Так, в 2022 году на базе Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) благодаря грантовой поддержке Министерства науки и высшего образования Кузбасса была создана лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора. Это единственная лаборатория, которая занимается созданием тактильных копий в Кузбассе. Ранее данный вид деятельности отсутствовал в регионе.

Главная цель лаборатории – адаптация произведений художественного искусства Кузбасса на основе исторической ретроспективы развития художественного наследия региона, начиная с наскального неолитического искусства, через скифский звериный стиль и этнографическое художественное наследие, и заканчивая «классическими» и современными

кузбасскими художниками. В последнюю категорию входят как профессиональные художники, так и любители, в том числе и дети.

Способствуют достижению цели сотрудники лаборатории. Среди них – преподаватели, аспиранты и студенты КемГИК.

Наставниками лаборатории выступили: ректор КемГИК Шунков Александр Викторович, проректор по научной и инновационной деятельности, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры КемГИК Костюк Наталья Васильевна, заведующая кафедрой музейного дела КемГИК Родионова Дарья Дмитриевна и заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства КемГИК Воронова Ирина Витальевна.

Созданию лаборатории предшествовала большая работа. Уже с 2017 года проводились эксперименты по адаптации художественного наследия региона. Началось все со студенческого проекта А. А. Побожакowej под руководством Д. Д. Родионовой. Объекты для адаптации брались из художественной коллекции КемГИК. Первой адаптированной картиной стала «Аттракцион» А. Г. Поздеева. Здесь авторы не только перенесли изображение в трехмерную плоскость, но поэкспериментировали с передачей цвета посредством высоты элементов картины. После успешного проекта с картиной «Аттракцион» стали апробироваться авторские техники создания тактильных копий. Ими стали: ручная отливка в гипсе и создание макета в технике папье-маше. Так же велась работа по трансляции смыслов через выносные элементы и ароматические композиции. Аромат и дополнительные предметы, помимо тактильных станций, созданы для передачи эмоционального окраса картины. Начинания КемГИК получили высокую оценку, в 2022 году и проект стал финалистом Всероссийской премии за верность науке в номинации «Наука как искусство».

Сейчас сотрудники лаборатории активно экспериментируют с технологией 3D-печати. Этот способ становится популярным из-за соотношения затраченных ресурсов ко времени изготовления. Материал для печати относительно недорог, при этом на самом длительном этапе 3D-печати человеческие силы не задействованы.

Принцип технологии заключается в расплавлении термопластичной полимерной нити и послойном наращивании модели по заранее подготовленному заданию. «Задание» – цифровой файл трехмерной модели, конвертированный в читаемый принтером формат, представляет собой модель, разделенную на определенное количество слоев.

Сотрудники лаборатории выделяют следующие этапы для создания тактильной копии картины в технологии 3D-печати:

Первый этап – моделирование. Для получения цифровой модели экспоната используется 3D-сканер, или модель создается с нуля с использованием специализированных программ, если сканер не применим, что происходит, например, при адаптации картин.

Второй этап – конвертация. Цифровая модель преобразуется в файл-задание, понятный для 3D-принтера. Файл представляет собой модель, разделенную на определенное количество слоев. Толщина каждого слоя может варьироваться от долей миллиметра до нескольких миллиметров, в зависимости от возможностей принтера.

Третий этап – печать, 3D-принтер начинает послойную печать объекта. Принтер наносит материал на каждый слой в соответствии с полученным заданием.

Четвертый этап – снятие опор. После завершения печати все опорные конструкции, удерживающие модель, удаляются.

Пятый этап – обработка. Модель очищается, шлифуется, чтобы конечный продукт был готов к экспонированию.

Создание рельефно-графических копий – один из важнейших шагов по обеспечению доступа к информации. Крайне важно, чтобы такие пособия выполнялись без ошибок. Одно из самых распространённых нарушений при адаптации художественного наследия – изготовление в мельчайших деталях копии графического изображения. Зачастую оказать помощь в адаптации художественного наследия могут сами лица с нарушением зрительного анализатора. Для создания эффективной тактильной копии также необходима консультация специалиста, работающего с данной категорией людей. Любое представленное пособие должно быть протестировано незрячими и слабовидящими лицами, в ходе полученных рекомендаций необходимо усовершенствовать и доработать рельефнографическое пособие.

Детализация изображения ограничивается порогом чувствительности подушечек пальцев рук. Бессмысленно отображать мелкие элементы картины в натуральную величину, поэтому размер рисунка увеличивается для преодоления порога чувствительности, чтобы детали стали тактильно различимы.

По размеру рельефное изображение может быть идентичным оригиналу или изменённым в масштабе, если оригинал больше размаха

рук. В рамках исследования, проведенного на кафедре музейного дела КемГИК, было уточнено, что размер тактильной копии не должен превышать 70X70 см, а детализация изображения должна быть ограничена порогом чувствительности подушечек пальцев рук. В адаптируемом изображении не должно быть мелких деталей, создающих «информационный шум».

Помимо 3D-печати, сотрудники лаборатории применяли авторские методы адаптации. Первым из них стало создание гипсовой тактильной копии. Этим методом была адаптирована работа Александра Суслова «Натюрморт за круглым столом». Создание гипсовой тактильной копии музейного экспоната – это трудоемкий процесс, который включает следующие этапы:

1. Снятие мерок. Первым шагом является тщательное изучение оригинального экспоната. На этом этапе необходимо определить размеры будущей копии, а также форму, текстуру и пропорции оригинала.

2. Создание форм. Форма может быть изготовлена с использованием различных материалов, включая силикон, латекс или альгинат. Перечисленные материалы используются чаще всего, поскольку способны точно передать все требуемые детали.

3. Заливка. Как только форма готова, в нее заливается гипс. Гипс смешивают с водой, и смесь заливают в форму. Смесь следует перемешать до нужной консистенции, чтобы не нарушить технологический процесс.

4. Застывание. После заливки смесь твердеет в течение нескольких часов, в зависимости от размера и толщины копии. После форму извлекают, получая необработанную копию экспоната.

5. Обработка. Затем черновой гипсовой копии придают форму и доводят до совершенства, пока она не станет похожа на оригинальный экспонат. Специалист может использовать различные инструменты для нанесения желаемой текстуры и специфичных деталей.

Третий метод адаптации использовался при воспроизведении картины Василия Николаевича Коробейникова «Лик». Создавалась копия при сотрудничестве кафедры музейного дела и кафедры декоративно-прикладного искусства КемГИК. В данном случае адаптация впервые проводилась совместно с автором произведения. Именно создатель картины давал рекомендации, как лучше транслировать идею, заложенную в произведении, как передать эмоции и смыслы. Эксперименты проводи-

лись и с техникой исполнения тактильных копий. Ориентир был взят на ручные техники: использовалась уже апробированная гипсовая отливка, а также авторская техника папье-маше, разработанная доцентом кафедры декоративно-прикладного искусства КемГИК Н. И. Алехиной. Два способа изготовления тактильных копий сравнивались по таким критериям, как временные и финансовые затраты и способность наиболее точно передать изображение.

Несмотря на плюсы 3D-печати, сотрудники лаборатории продолжают экспериментировать с различными техниками адаптации.

Для подтверждения способности тактильной копии передавать необходимую информацию лаборатория проводит культурно-образовательные программы, направленные на актуализацию художественного наследия Кузбасса среди лиц с нарушением зрительного анализатора.

Для создания культурно-образовательных программ используются наработки, созданные сотрудниками кафедры музейного дела КемГИК. Так, с 2017 года на базе института проводится социокультурный проект «Живые уроки». Проект направлен на актуализацию и популяризацию этнографического и культурного наследия. Целевой аудиторией проекта являются учащиеся школ и детских садов.

«Живые уроки» – это музейные уроки, связанные с историей жизни и деятельности, организацией быта и досуга жителей Кузбасса, в том числе и коренных народов: телеутов и шорцев. «Живые уроки» в КемГИК – комплекс интерактивных программ и тематических занятий, проводимых в интерактивной форме, предполагающих демонстрацию музейных предметов и направленных на актуализацию историко-культурного наследия. В рамках «живых уроков» проводятся театрализованные экскурсии, мастер-классы, конкурсные формы, исторические игры.

На базе «живых уроков» разрабатываются специализированные программы, предназначенные для лиц с нарушением зрения. В программах задействованы сотрудники лаборатории и результат их труда – тактильные копии произведений. Сотрудники оценивают то, насколько хорошо та или иная копия передает изначальный смысл произведения, и возможно ли при помощи копии приобрести знания, которые дети получают на неспециализированных программах.

Лаборатория сотрудничает с музеями Кемеровской области. Учреждения обмениваются опытом актуализации этнокультурного и художественного наследия для лиц с нарушениями зрительного анализатора. На-

пример, тактильная копия шорского бубна была подарена сотрудниками лаборатории Кузбасскому музею-заповеднику «Томская Писаница». Поскольку музей уже имеет готовые инклюзивные практики, тактильная копия бубна была сразу задействована.

Таким образом, потребность современных музеев в адаптации художественных произведений, в частности картин, может быть закрыта за счет деятельности лабораторий, которые занимаются теоретизацией вопроса, созданием методологий, экспериментированием в области восприятия тактильных копий и актуализацией историко-культурного наследия. Одной из таких лабораторий является лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора КемГИК, сотрудники которой уже имеют опыт в создании тактильных копий в различных методиках и в апробировании этих копий в культурно-образовательных мероприятиях.

Список литературы

1. В КемГИК открылась Лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора [Электронный ресурс]. – URL: <https://kemgik.ru/news/v-kemgik-otkrylas-laboratoriya-po-adaptatsii-regionalnogo-khudozhestvennogo-naslediya-dlya-lits-s-na> (дата обращения: 25.05.2023).
2. Ваньшин С. Н. Слепые и живопись [Электронный ресурс] // Культура и образование: научно-информ. журнал вузов культуры и искусств. – 2015. – № 4 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slepye-i-zhivopis> (дата обращения: 25.05.2023).
3. Евсеев Н. Н. Обзор технологий 3D-печати [Электронный ресурс] // Science Time. – 2017. – № 10 (46). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obzor-tehnologiy-3d-pechaty> (дата обращения: 25.05.2023).
4. Лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора [Электронный ресурс]. – URL: <https://lab.kemgik.ru/> (дата обращения: 25.05.2023).
5. Побожак А. А. Тактильный экспонат: особенности интеграции в музейное пространство [Электронный ресурс] // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2021. – № 56. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/taktilnyy-eksponat-osobennosti-integratsii-v-muzeynoe-prostranstvo> (дата обращения: 25.05.2023).

6. Постановление Правительства РФ от 29 марта 2019 года № 363 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Доступная среда» [Электронный ресурс]. – URL: <https://base.garant.ru/72216666> (дата обращения: 25.05.2023).
7. Родионова Д. Д., Побожаква А. А. Опыт работы музеев Кузбасса с людьми с ограниченными возможностями здоровья [Электронный ресурс] // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-raboty-muzeev-kuzbassa-s-lyudmi-s-ogranichennymi-vozmozhnostyami-zdorovya> (дата обращения: 25.05.2023).
8. Родионова Д. Д., Глушкова П. В., Андреев В. В. «Живой урок» как инновационная образовательная технология и форма актуализации этнокультурного наследия (на примере практико-ориентированного обучения студентов-музеологов) [Электронный ресурс] // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2017. – № 2 (26). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivoy-urok-kak-innovatsionnaya-obrazovatel'naya-tehnologiya-i-forma-aktualizatsii-etnokulturnogo-naslediya-na-primere-praktiko> (дата обращения: 25.05.2023).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Раздел 1. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
Опера «Русалка» А. Дворжака сквозь призму чешских национальных традиций <i>Шкадун Н. С., Шнайдер В. А. (г. Минск, Белорусская государственная академия музыки)</i>	4
Особенности выстраивания ансамбля в скрипичной сонате Сезара Франка <i>Старостина А. С., Карташова Т. В. (г. Саратов, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова)</i>	10
Образный мир камерно-вокального творчества Цезаря Кюи <i>Ли Синьуй, Умнова И. Г. (г. Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена)</i>	19
Культура звукоизвлечения в процессе становления и развития исполнительства на домре с середины XX века до современности <i>Никольникова Н. В. (г. Саратов, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова)</i>	28
Музыкальные квесты как форма развития творческих способностей школьников <i>Лапицкая И. А., Умнова И. Г. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	41
Способы организации культурно-просветительской деятельности учащихся детских школ искусств в средних общеобразовательных учреждениях: к постановке проблемы <i>Дмитриева С. А., Поморцева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	48
Продвижение музыкально-просветительского проекта «Композиторы-современники» для учащихся ДМШ и ДШИ <i>Березина С. А., Мороз Т. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	52
Диалог восточного и западного в творчестве Лу Харрисона (на примере «Varied Trio») <i>Макеева В. Н., Воронова С. С. (г. Минск, Белорусская государственная академия музыки)</i>	59

Произведения балетного жанра в профессиональном музыкально-театральном искусстве Таджикистана (на примере балетов Фируза Бахора)

Шапилова О. В., Добжанская О. Э. (г. Норильск, Арктический государственный институт культуры и искусств)..... 67

Особенности малого полифонического цикла в творчестве композиторов-гитаристов

Лопатин П. В., Умнова И. Г. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 74

Польский композитор Богдан Преч и его соната для баяна № 2 в контексте современного репертуара

Лизунова Т. С., Карташова Т. В. (г. Саратов, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова)..... 81

Концерты для скрипки с оркестром Микаэла Таривердиева: трактовка жанра

Картава А. А., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 96

Фракталы в искусстве и литературе: на пересечении науки и творчества

Ермак Е. А., Тихомирова А. А. (г. Минск, Белорусская государственная академия музыки)..... 105

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

Сочинения для ударных инструментов и звуковых дорожек (tape) в современной композиторской практике

Костина Э. Д., Шамов С. Б. (г. Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского)..... 112

Вариации h-moll для фортепиано Алемдара Караманова: композиция и интерпретация

Сейдаметов С. Р., Клочкова Е. В. (г. Москва, Институт «Академия имени Маймонида», Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина)..... 118

Славянский этномелос в опере Джоржа Гершвина «Порги и Бесс»

Рябцовский Д. М., Зайцева Е. А. (г. Москва, Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации)..... 124

Фортепианное творчество Николая Сидельникова	
<i>Овсянникова А. С., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	133
С. В. Рахманинов. Поэтика романса «Сон» ор. 8 № 5 на стихи А. Н. Плещеева (из Гейне)	
<i>Брилевская О. Е., Соснова Н. Г. (г. Прокопьевск, Прокопьевский колледж искусств имени Д. А. Хворостовского)</i>	141
Новаторские принципы гармонии в клавирных сонатах Доменико Скарлатти	
<i>Сотникова Е. А., Синельникова О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	149
Квартет Кедровых: русский фольклор в академическом звучании	
<i>Типкова Ю. В., Зайцева Е. А. (г. Москва, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации)</i>	159
Оптимальное концертное состояние и способы его формирования	
<i>Москалюк А. В., Покацкая Е. И. (г. Улан-Удэ, Восточно-Сибирский государственный институт культуры)</i>	168
Раздел 3. НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ	
Влияние интернет-общения на языковую культуру русского этноса	
<i>Акилина Д. А., Сафарова Т. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	176
Общая характеристика шорских этнокультурных центров (на примере центра шорской культуры «Аба-Тура» г. Новокузнецк)	
<i>Галичина Н. В., Ултургашева Н. Д. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	181
Музыкальная культура русских старожилов Аскизского района Республики Хакасия	
<i>Гири́н К. А., Ултургашева Н. Д. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	186
Раздел 4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ	
Динамика развития народной танцевальной культуры в XXI веке	
<i>Гребенюк Г. В., Палилей А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i>	194

Особенности освоения классического танца детьми в дошкольных образовательных учреждениях	
<i>Лункина А. Д., Катымаева Е. П. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	200
Хореографическое искусство Бурятии в научных исследованиях и коммуникативном пространстве	
<i>Филиппова М. В., Русинова О. А. (г. Улан-Удэ, Восточно-Сибирский государственный институт культуры).....</i>	206
Формирование межэтнической толерантности средствами народно-сценической хореографии	
<i>Чернышкова В. Б., Бондаренко А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	212
Шорский танец – источник зарождения танца в сочинительской деятельности балетмейстера	
<i>Созыгашева А. Е., Палилей А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	217
Основные тенденции становления и развития танца-модерн	
<i>Носачёва Е. А., Кушов А. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	225
Раздел 5. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ	
Поэтика «русалочьего сюжета» в творчестве М. Ю. Лермонтова: новелла «Тамань»	
<i>Осина А. А., Ходанен Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	232
Особенности изображения персонажей в творчестве бурятского писателя А. Ангархаева	
<i>Серебрякова З. А. (г. Улан-Удэ, Восточно-Сибирский государственный институт культуры).....</i>	238
Проблемы художественного перевода отечественной литературы постмодернизма на иностранный язык (на примере поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки»)	
<i>Корнева В. А., Ртищева О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	245
Структурно-языковые особенности жанра музыкальной рецензии	
<i>Паршина Е. Е., Деева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	250

Раздел 6. ИНФОРМАЦИОННЫЕ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Деятельность детских библиотек как центров цифрового кураторства в области защиты детей от угроз интернет-среды

Фукс М. А., Рябцева Л. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 258

Первые выпускники кемеровской библиотечной школы: результаты поискового исследования

Грибанова Е. С., Пешкова В. А., Меркулова А. Ш. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 272

Раздел 7. ИССЛЕДОВАНИЕ И РАЗРАБОТКА ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК ОСНОВА ИНФОРМАТИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Архивные документы археолога, ученого, педагога А. И. Мартынова: состав, особенности представления в структуре электронной коллекции

Логинова А. А., Скипор И. Л. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 278

Электронная коллекция «Творчество А. И. Курицына» как форма сохранения культурного наследия региона

Фоминых В. В., Малышева Е. Н. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 285

Архивные документы, посвященные жизни и творчеству писательницы Райсы Федоровны Лобановой

Федорук Е. В., Мишова В. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 293

Реставрация как важнейшее средство обеспечения сохранности архивных документов

Слабко Е. В., Леонидова Г. Ф. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 300

Раздел 8. МУЗЕЕФИКАЦИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ

Черноморский флот России как фактор развития гражданской инфраструктуры города Севастополя в 1783–1917 годах (по материалам музейных экспозиций)

Бараненко П. А., Покровская А. Ф. (г. Севастополь, Севастопольский государственный университет)..... 307

Подходы к презентации конструктора Lego как одного из объектов современной культуры музейными средствами

Кимеев Д. А., Родионова Д. Д. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 316

Актуализация литературно-мемориального наследия на базе музея Ф. М. Достоевского (г. Санкт-Петербург): традиционные и инновационные подходы

Куур Е. А., Абрамова П. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 321

Исторические промышленные объекты г. Анжеро-Судженска: возможности музеефикации

Паначева Я. С., Кимеева Т. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 328

Региональная молодежная научная лаборатория: опыт разработки технологий адаптации и актуализации художественного наследия для незрячих и слабовидящих

Талипов Р. М., Гаврилов К. О., Абрамова П. В., Родионова Д. Д. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)... 335

Научное издание

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей

ТОМ II

Редактор *В. А. Шамарданов*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *О. А. Лобановой*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 11.09.2023. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 17,4. Усл. печ. л. 20,4.

Тираж 550 экз. Заказ № 27.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.

E-mail: izdat@kemguki.ru