

ART STUDIES: THEORY, HISTORY, PRACTICE

ISSN 2227-2577

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал № 1 (42)

Апрель 2025

12+

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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 1 (42)
апрель 2025

12+

Челябинск
2025

**ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 1 (42)

апрель 2025

Научно-практический журнал.

Издается с 2011 года.

Выходит три раза в год.

ISSN 2227-2577

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77- 69975 от 29 мая 2017 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
(ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»)

Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

ИЗДАТЕЛЬ:

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61.
E-mail: onr@uurgii.ru
Сайт: www.uurgii.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uurgii.ru; Научной электронной библиотеки – www.elibrary.ru

Ответственный редактор – Сундарева Л.А.

Вёрстка – Крахмалова Т.М.

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

С авторами заключается Лицензионный договор.
Рукописи рецензируются.

Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы.
Рукописи авторам не возвращаются.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Подписано в печать 14.04.2025 г.

Дата выхода в свет 18.04.2025 г.

Формат 60×84/8. Заказ № 14.

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

На обложке использовано изображение с сайта:
<https://www.klipartz.com/ru/sticker-png-gjgl>.

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу:
454081, г. Челябинск, ул. Кудрявцева, 30, каб. 101.
Тел.: 8 (904) 300-64-71.

© ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2025
© Авторы, 2025

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

Бетехтин Алексей Валерьевич,
председатель Редакционно-экспертного совета, Министр культуры Челябинской области, кандидат культурологии (Россия, г. Челябинск)

Сизова Елена Равильевна, заместитель председателя Редакционно-экспертного совета, ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания, секция «Педагогические науки» (Россия, г. Челябинск)

Груцинова Анна Петровна, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыколов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; доктор искусствоведения, доцент (Россия, г. Москва)

Имханицкий Михаил Иосифович, профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Москва)

Каминская Елена Альбертовна, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства; доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор (Россия, г. Москва)

Логинова Марина Васильевна, заведующий кафедрой культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева; доктор философских наук, профессор (Россия, г. Саранск)

Макаренко Александр Васильевич, профессор фортепианного отделения Johannes-Brahms-Konservatorium in Hamburg, Заслуженный артист РФ (Германия, г. Гамбург)

Мухамеджанова Нурия Мансуровна, старший научный сотрудник кафедры философии, культурологии и социологии Оренбургского государственного университета; доктор культурологии, доцент (Россия, г. Оренбург)

Парфентьева Наталья Владимировна, профессор кафедры теологии, культуры и искусства; ведущий научный сотрудник научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры» Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета), доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Челябинск)

Флоря Елеонора Петровна, профессор кафедры художественно-теоретических дисциплин Академии музыки, театра и изобразительных искусств, доктор искусствоведения, профессор (Молдова, г. Кишинев)

Шелудякова Оксана Евгеньевна, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ (Россия, г. Екатеринбург)

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

Кутиным Евгения Александровна; проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат философских наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Заместители главного редактора –

Макурина Арина Сергеевна, преподаватель эстрадного отделения Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Наседкина Светлана Сергеевна, заведующий отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

Расторгова Наталья Валерьевна, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения, доцент (Россия, г. Челябинск)

Секретова Лариса Адольфовна, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Степанова Наталья Викторовна, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Ответственные за выпуск –

Сундарева Лариса Анатольевна, редактор, заведующий редакционно-издательским отделом Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

Крахмалова Татьяна Михайловна, оператор компьютерной верстки журнала; корректор редакционно-издательского отдела ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

<i>Васильева Алиса Равильевна</i>	
<i>Степанова Наталья Викторовна</i>	
ГАЛЕРЕЯ СКАЗОЧНЫХ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА.....	6
<i>Галимуллина Резида Талгатовна</i>	
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ	11
<i>Камынина Елизавета Александровна</i>	
<i>Степанова Наталья Викторовна</i>	
Е.М. ШЕНДЕРОВИЧ: ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ	15
<i>Пороховниченко Марина Евгеньевна</i>	
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ В РАКУРСЕ ОТВЕТА НА ВОПРОС «КАК?»	20
<i>Тарасов Денис Сергеевич</i>	
<i>Степанова Наталья Викторовна</i>	
ДУХОВОЙ ОРКЕСТР В РОССИИ: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ.....	27

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Болдырева Ольга Петровна</i>	
ИСТОРИЯ «СПАРТАКА» В ПИСЬМАХ И ДОКУМЕНТАХ.....	31
<i>Китаева Мария Петровна</i>	
ЗНАЧЕНИЕ ИНФОРМАТИЗАЦИИ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА	40
<i>Маслова Елизавета Евгеньевна</i>	
<i>Белова Ольга Владимировна</i>	
БЛОГИНГ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ	45
<i>Павлова Наталья Геннадьевна</i>	
ЭКСПРЕССИОНИЗМ В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ: СПЕКТАКЛЬ А. Б. ВЕЛИЖЕВА «ЧЕЛОВЕК-МАССА» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ В МОСКВЕ (1923)	51
<i>Сухова Альбина Эдуардовна</i>	
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «РАЗУМ» И «БЕЗУМИЕ» В КОНТЕКСТЕ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА Р. ВИНЕ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ».....	62

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

<i>Рахимова Майя Вильевна</i>	
<i>Трифонова Галина Семеновна</i>	
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ) СЕДЬМОЕ ИНТЕРВЬЮ «ЕСЛИ УВИДЕТЬ ПЫТАЕШЬСЯ ИЗДАЛИ..., НЕ РАЗГЛЯДИШЬ МЕНЯ?» (Р. ТАГОР).....	65
<i>Ажигова Анна Александровна</i>	
ВСЯ ЖИЗНЬ С НАРОДНЫМ ТАНЦЕМ: К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 50-ЛЕТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВИЧА КАЦУКА	72
<i>Бугаев Антон Николаевич</i>	
<i>Макурина Арина Сергеевна</i>	
ТЕРРИТОРИЯ ДЖАЗА	77
<i>Ивлев Никита Николаевич</i>	
ЗАЩИТНИКИ ОТЕЧЕСТВА В 1941–1945 ГГ. ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО «СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ. ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ» В 2023–2024 ГГ.....	82
<i>Кашина Ирина Сергеевна</i>	
<i>Николаева Ирина Викторовна</i>	
<i>Окунев Сергей Александрович</i>	
<i>Шибящкий Вячеслав Владимирович</i>	
ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ИГРОВОГО ТВОРЧЕСТВА «ЧИЖИК» (по следам прошедшего фестиваля).....	90
<i>Ситникова Юлия Владимировна</i>	
<i>Яновский Олег Павлович</i>	
<i>Ротенберг Цинита Семеновна</i>	
«КАНТИЛЕНА» – МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	95
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	98
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	100

CONTENTS

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

<i>Alice Vasilyeva</i>	
<i>Natalia Stepanova</i>	
GALLERY OF FABULOUS FEMALE IMAGES IN THE OPERATIC WORK OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV	6
<i>Rezida Galimullina</i>	
THE ACTUAL PROBLEMS OF THE ETHNOMUSICOLOGY	11
<i>Elizaveta Kamynina</i>	
<i>Natalia Stepanova</i>	
E.M. SHENDEROVICH: THE CREATIVE CREDO OF THE MUSICIAN-PERFORMER	15
<i>Marina Porokhovnichenko</i>	
PERFORMER'S INTONATION OF A CHORAL SCORE IN THE PERSPECTIVE OF ANSWERING THE QUESTION «HOW?»	20
<i>Denis Tarasov</i>	
<i>Natalia Stepanova</i>	
WIND ORCHESTRA IN RUSSIA: THE HISTORY OF FORMATION	27

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Olga Boldyreva</i>	
THE HISTORY OF «SPARTACUS» IN LETTERS AND DOCUMENTS	31
<i>Maria Kitaeva</i>	
THE IMPORTANCE OF INFORMATIZATION FOR UNDERSTANDING WORKS OF ART	40
<i>Elizaveta Maslova</i>	
<i>Olga Belova</i>	
BLOGGING AS A MODERN TOOL FOR PROMOTING CLASSICAL MUSIC	45
<i>Pavlova Natalia</i>	
EXPRESSIONISM IN THE SOVIET THEATER: A. VELIZHEV'S PLAY «MAN AND THE MASSES» ON THE STAGE OF THE THEATRE OF REVOLUTION IN MOSCOW (1923)	51
<i>Albina Sukhova</i>	
REPRESENTATION OF THE CONCEPTS OF «MIND» AND «MADNESS» IN THE CONTEXT OF FILM EXPRESSIONISM ON THE EXAMPLE OF R. VINET'S FILM «THE CABINET OF DR. CALIGARI»	62

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

<i>Maya Rakhimova</i>	
<i>Galina Trifonova</i>	
THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN) THE SEVENTH INTERVIEW «IF YOU'RE TRYING TO SEE FROM AFAR..., WON'T YOU SEE ME?» (R. TAGORE)	65
<i>Anna Azhigova</i>	
THE WHOLE LIFE WITH FOLK DANCE: DEDICATED TO THE 75TH ANNIVERSARY OF EVGENY PETROVICH KATSUK'S BIRTH AND 50TH ANNIVERSARY OF HIS CREATIVE ACTIVITY	72
<i>Anton Bugaev</i>	
<i>Arina Makurina</i>	
JAZZ TERRITORY	77
<i>Nikita Ivlev</i>	
DEFENDERS OF THE FATHERLAND IN 1941-1945. RESULTS OF THE ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY OF THE TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL «PRESERVATION OF HISTORICAL MEMORY. HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES» IN 2023-2024	82
<i>Irina Kashina</i>	
<i>Irina Nikolaeva</i>	
<i>Sergey Okunev</i>	
<i>Vyacheslav Shubitsky</i>	
ALL-RUSSIAN FESTIVAL-COMPETITION OF GAME CREATIVITY «CHIZHIK» (following in the footsteps of the last festival)	90
<i>Yulia Sitnikova</i>	
<i>Oleg Yanovsky</i>	
<i>Cinta Rotenberg</i>	
CANTILENA – AN INTERNATIONAL INSTRUMENTAL PERFORMANCE COMPETITION	95

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Васильева, А.Р. Галерея сказочных женских образов в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова / А.Р. Васильева, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 6–10.

УДК 781.6

Васильева Алиса Равильевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИим. П.И. Чайковского»,

обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство

E-mail: alisa-alis-vasileva@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИим. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanowa@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

ГАЛЕРЕЯ СКАЗОЧНЫХ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности оперного творчества Н.А. Римского-Корсакова, связанного с воплощением сказочных сюжетов, а именно – сказочно-фантастических женских образов. В рамках статьи анализируются музыкальные женские портреты основных действующих лиц опер-сказок «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок», чтобы выявить эволюцию композиторских приёмов для воплощения сказочной сферы.

Ключевые слова: оперное наследие; сказочный жанр; атрибуты сказочно-фантастической оперы; сюжетная драматургия оперы-сказки; принципы лейтмотивного развития; система лейтмотивов; мелодико-интонационный строй; ладогармоническая система.

Alice Vasilyeva,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Student of the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art

E-mail: alisa-alis-vasileva@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Natalia Stepanova,

Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Piano Department

E-mail: stepanowa@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

GALLERY OF FABULOUS FEMALE IMAGES IN THE OPERATIC WORK OF N.A. RIMSKY-KORSAKOV

Annotation. The article examines the peculiarities of N.A. Rimsky-Korsakov's operatic work associated with the embodiment of fairy-tale plots, namely, fabulously fantastic female images. The article analyzes musical female portraits of the main characters of the operas-fairy tales «May Night», «Snow Maiden», «Sadko», «The Tale of Tsar Saltan», «Kashchey the Immortal» and «Golden Cockerel» in order to identify the evolution of compositional techniques for the embodiment of the fairy-tale sphere.

Keywords: opera heritage; fairy-tale genre; attributes of a fairy-tale opera; the plot dramaturgy of a fairy-tale opera; principles of leitmotif development; system of leitmotifs melodic intonation system; harmonic system.

В историю русского музыкального искусства Николай Андреевич Римский-Корсаков вошёл как блистательный композитор, чьё колоссальное творческое наследие является достоянием отечественной музыкальной культуры. Мировоззрению и деятельности Н.А. Римского-Корсакова была присуща исключительная цельность, что определяло масштаб его личности: гениальный композитор, обладающий неповторимым авторским почерком; выдающийся педагог, создавший свою композиторскую школу; дирижёр, автор музыковедческих трудов, музыкальный критик. Именно поэтому В.В. Стасов, подчёркивая многогранность личности композитора говорил: «Римский-Корсаков проявил великий и оригинальный талант во всех музыкальных областях, куда ни обращалось его творчество» [5, с. 75].

Творческое наследие композитора обширно и охватывает целый ряд музыкальных жанров. Многие аспекты жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова неоднократно становились предметом изучения в различных областях музыкоznания и рассматривались в трудах А.И. Кандинского, В.В. Протопопова, М.П. Рахмановой, А.А. Соловцова, В.А. Цуккermana и др.

В статье мы раскроем специфику оперного творчества Н.А. Римского-Корсакова, связанного с воплощением сказочных сюжетов, а именно – сказочно-фантастических женских образов. Среди значительной части оперного наследия композитора – а это 15 опер – к сказочному жанру мы можем отнести такие оперы, как «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок». Следует отметить, что композитор неудержанно стремился к овладению новыми оперными жанрами, связанными с фантастическими, сказочными сюжетами и образами, тяготеющими к народной сказке и эпосу. Обращение Н.А. Римского-Корсакова к сказочной сфере казалось некоторым критикам того времени явным отклонением от художественно-эстетических принципов «Могучей кучки». Несмотря на критику, композитор смело экспериментирует как в поле сказочной сюжетно-тематической драматургии, так и в поле поиска уникального колорита музыкально-выразительных средств для образного и глубинного воплощения оперных персонажей.

Вышеперечисленные сказочные оперы относятся к разным периодам творчества Н.А. Римского-Корсакова. Так, «Майская ночь» и «Снегурочка» – это 1870-е годы; оперы «Садко» и «Сказка о царе Салтане» – 1890-е годы, связанные со зрелым периодом творчества композитора; «Кашей Бессмертный» принадлежит к позднему периоду творчества композитора – это 1900-е годы, а «Золотой петушок» является завершающей в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова. Зачастую операм предшествует авторский подзаголовок

характеристика, определяющий сюжетную специфику и жанровую принадлежность произведения. Так, «Снегурочка» – «весенняя сказка», «Кашей Бессмертный» – «осенняя сказочка», «Садко» – «операбылина», «Золотой петушок» – «небылица в лицах» и т. д. Наглядно прослеживается, что в каждом конкретном случае выбор жанра, принципы стилистического и драматургического решения той или иной оперы обусловлены сюжетными предпосылками, что инициировало поиск композитором новых форм оперного жанра, многообразие которых определялось особенностями сюжета и решением конкретных художественных задач. Сам Н.А. Римский-Корсаков отмечал: «Я никогда не верил и не верю в одну единую истинную оперную форму, считая, что, сколько на свете сюжетов, столько или почти столько должно быть и соответствующих самостоятельных оперных форм» [3].

Обращение композитора к былине, сказке, легенде, фантастике питало его фантазию не только сюжетами, но и художественными идеями. Во многом это обусловлено спецификой жанра сказки, по словам известного физиолога-фольклориста В.Я. Проппа, «сказка поэтична, задушевна, красива и глубока её правдивость, весёлость, жизненность, сверкающее остроумие; в ней сочетается детская наивность с глубокой мудростью и трезвым взглядом на жизнь» [2, с. 16]. Именно поэтому сказочный жанр стал одним из самых притягательных для русских композиторов, и подтверждением тому служат многие оперные шедевры, написанные на сказочные сюжеты.

Однако именно Н.А. Римского-Корсакова называют «величайшим» среди композиторов сказочником, которому удалось наиболее ярко и непосредственно перенести сказку в музыку.

Выбирая сюжетную основу, в одних своих операх композитор обращается к русскому сказочному и былинному фольклору («Садко», «Кашей Бессмертный»), а в других – к оригинальному литературному первоисточнику («Майская ночь» по повести Н.В. Гоголя, «Снегурочка» по пьесе А.Н. Островского, «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» по стихотворным сказкам А.С. Пушкина).

Сказочно-фантастический мир женских оперных персонажей у Н.А. Римского-Корсакова удивительно многообразен и многогранен: Панночка в «Майской ночи», Снегурочка в одноимённой опере, Волхова в «Садко», Шамаханская Царица в «Золотом петушке», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане».

Женские портреты основных действующих лиц опер-сказок имеют яркую музыкальную об разность, которая проявляется, в первую очередь, через вокальные характеристики, определённый мелодико-интонационный строй и ладогармонический облик.

Рассмотрим более подробно сказочно-фантастические женские образы. Анализировать их мы будем в хронологическом порядке написания опер, чтобы выявить эволюцию композиторских приёмов воплощения сказочной сферы.

«Майская ночь», как упоминалось выше, относится к раннему периоду оперного творчества Н.А. Римского-Корсакова. Хронологически это вторая опера композитора, положившая начало новой линии сказочно-фантастических женских образов: от русалки Панночки к Снегурочке, Волхове, Царевне-Лебедь и к Шамаханской Царице. Как пишет музыковед Е.М. Гордеева: «Майская ночь» открывает собой череду фантастических опер, определивших одну из главных линий в творчестве Римского-Корсакова» [1, с. 184], а в образе Панночки композитором «впервые намечен фантастический девический образ, тающий и исчезающий, и за которой последует вереница обаятельно-женственных героинь» [1, с. 184].

Наиболее ярко образ Панночки представлен в ночной сцене встречи с Левко у пруда из третьего акта. Эта волшебная, таинственная сцена олицетворяет, по словам музыковеда А.А. Соловцова, «слияние фантастических образов с образами природы» [4, с. 147]. Следует отметить, что этот драматургический приём композитор будет использовать достаточно часто. Музыкально-выразительными средствами для характеристики образа русалки Панночки композитор выбирает сочетание лейтмотива и лейттембра. Тонкая оркестровка, состоящая из перекличек группы струнных с группой валторн, передаёт «звучание ночной тишины», на фоне которой появляются «мечтательно-вопрошающие фразы-вздохи, предвещающие появление Панночки» [4, с. 148]. Именно они и станут её лейтмотивом. Лейттембр, сопровождающий образ русалки Панночки, окрашен холодными переливами в исполнении *glissando* арф.

Принципы лейтмотива и лейттембра у Н.А. Римского-Корсакова станут основополагающими в характеристике оперных персонажей. Достаточно своеобразно находит композитор и колорит для характеристики женского образа, относящегося к сказочно-фантастическому миру. Очень рельефно образ Панночки обрисован в дуэте с Левко, в нём «ясно ощущим оттенок волшебности, скавшийся в зыбких, неустойчивых гармониях и фактуре сопровождения, в неспокойных тритоновых интонациях мелодической линии» [4, с. 150]. Заметим, что тритоновые интонации в дальнейшем композитор будет активно использовать для характеристики сказочно-фантастических образов. Таким образом, поиск мелодического рисунка, оркестровых красок, необычных тембров, выразительных гармоний, рисующих сказочных героинь, былложен в опере «Майская ночь». Ещё один драматургический приём композитора – женский

сказочный образ в finale исчезает. Так, Панночка, передав записку Левко, пропадает.

Опера «Снегурочка» является логическим продолжением галереи сказочно-фантастических женских образов. Композитор был захвачен процессом сочинения, констатируя, что «не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна» [цит. по: 1, с. 193], поэтому процесс сочинения проходил необычайно легко, быстро и с удовольствием. Как и в предыдущей опере, драматургия поэтического образа Снегурочки как «творения природы» достигается уже отработанным композиторским приёмом, а именно, синтезом сказочных образов с образами природы. Для этого композитор использует приёмы звукоизобразительности и звукописи. Для изображения сказочно-фантастической линии в опере композитор находит новые гармонии (увеличенные и уменьшённые аккорды), необычные лады (целотонная гамма, хроматика, гамма «тон-полутон»), которые, по словам А.А. Соловцова, «не укладываются в рамки обычной мажоро-минорной (диатонической) системы» [4, с. 160].

Ещё одним оригинальным приёмом описания сказочных персонажей является их вокальная характеристика и определённый мелодико-интонационный характер. Как правило, сказочно-фантастические герои иллюстрируются инструментальным типом вокализации. Важным достижением Н.А. Римского-Корсакова является выработка хорошо выстроенной и проработанной системы лейтмотивов. Как отмечает А.А. Соловцов, «Корсаковские лейтмотивы – всегда характеристики, меткие, выразительные, создающие музыкально-сценический образ» [4, с. 162]. Снегурочка, как и другие сказочные персонажи оперы – Дед Мороз, Весна-Красна, Леший, Ярило-Солнце – имеет свою лейтмотивную характеристику. Композитор, представляя Снегурочку как бесхитростное и простодушное дитя природы, обрисовывает её двумя лейтмотивами. Первый лейтмотив, по словам Н.А. Римского-Корсакова, «характера лёгкого, светлого, грациозного, игривого, холодного, несмотря на оживление», второй – рисует «поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в её душе» [цит. по: 4, с. 186]. В конце оперы Снегурочка исчезает (истаивает под лучами солнца), как и предыдущий персонаж – русалка Панночка. По завершении оперы композитор признавался, что «почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» [цит. по: 4, с. 195].

Опера «Садко» знаменует новый этап творческого пути композитора, который на новом уровне претворяет ранее разработанные композиторские приёмы. Проводя в опере чёткую грань, разделяющую мир реальный и сказочно-фантастический, Н.А. Римский-Корсаков использу-

ет необыкновенно яркие и впечатляющие музыкальные краски, изображающие природу удивительного и непознанного мира водной стихии. Волшебный мир подводного царства представлен в опере несколькими персонажами – Морская Царевна Волхова, Морской Царь, чуда морские, золотые рыбки, которые наиболее ярко и зримо представлены во второй и шестой картинах оперы. Особенно впечатляюще звучит оркестровый номер «Шествие чуд морских», который, по словам А.А. Соловцова, «принадлежит к числу лучших фантастических сцен в корсаковских операх» [4, с. 349].

Центральный сказочный женский образ связан с Волховой. Её появление на ночном берегу Ильмень-озера сопровождается уже упомянутыми ранее композиторскими приёмами – использование в оркестре целотонной гаммы, гаммы «полутон-тон», которая получила название «гаммы Римского-Корсакова», а применение лидийского лада создаёт эффект таинственности и загадочности. Так же, как и у предыдущих сказочных героинь, в партии Волховы используется инструментальный тип вокализации. Ярким примером является обращённый к Садко «манящий зов» Волховы. Очень живописно появление Волховы описывает в своём исследовании

А.А. Соловцов: «кажется, будто играет какой-то необычайный по красоте звучания инструмент. Эта поэтическая, полная таинственности музыка может напомнить и звуки свирели, и всплески волн. Слушателю ясно, что Волхова – волшебное существо, порождение водной стихии» [4, с. 343]. Волхова, так же, как и предыдущие сказочные героини, исчезает – рассеивается утренним туманом и превращается в реку. При всей разности образов Снегурочки и Волховы, их объединяет один факт – полюбив человека, они сами становятся человечнее, принося себя в жертву любви – то, что Б.В. Асафьев называет «фаталистической обречённостью в сочетании с нежной, хрупкой женственностью» [цит. по: 4, с. 349].

Опера «Сказка о Царе Салтане» является собой непревзойдённый пример «виртуозности инструментального письма» [1, с. 316]. Композитор отводит ведущую роль в опере оркестру – как в развитии драматургии сценического действия, так и в характеристике оперных персонажей. Так, например, симфонический фрагмент «Три чуда» или виртуозный оркестровый номер «Полёт шмеля» относятся к живописнейшим оркестровым сказочным картинам Н.А. Римского-Корсакова.

На фоне этой оркестровой феерии особенно контрастно проявляет себя Царевна-Лебедь, продолжающая галерею сказочно-фантастических женских образов. Первое её фантастическое появление композитор изображает в оркестре: «В музыке всё таинственно, зыбко, призрачно-прекрасно: и гармонии, и тончайшее кружево оркестровой ткани» [4, с. 446]. Появление лейтмотива

Царевны-Лебедь (сначала у гобоя, затем у скрипки соло) предваряют переливы арф, взбегающие *pizzicato* альтов, нежные и прозрачные аккорды деревянных инструментов.

Музыкальный образ Царевны-Лебедь картинано представлен композитором в её первой арии. Н.А. Римский-Корсаков прибегает к своему излюбленному приёму – звукоподражанию, изысканно и легко воспроизводит в музыке вокальной партии Царевны-Лебедь «птичьи переливы», насыщая её мелодику колоратурными фиоритурами, что подчёркивает инструментальный характер пения героини. Композитор демонстрирует «птичий» облик Царевны-Лебедь до того момента, как она превращается в прекрасную девицу, которая полюбила Гвидона. Теперь музыка, характеризующая её, становится душевной, тёплой, а в вокальной партии исчезают оркестровые фиоритуры, она приобретает кантиленный характер, естественный для человеческого голоса. Второй лейтмотив Царевны-Лебедь уже носит человеческую окраску и проникнут богатым народным мелосом. Царевна Лебедь – носительница основного идейного замысла оперы, олицетворяющая победу добра, справедливости и красоты над злом.

Опера «Кащей Бессмертный» относится к позднему периоду творчества Н.А. Римского-Корсакова и продолжает новаторские тенденции, определяющие поиск композитора как в сфере нахождения инновационных гармонических приёмов, так и в сфере развития системы лейтмотивов и лейттембров.

Композитор характеризовал оперу как «осенняя сказочка», чем подчеркнул сходство с написанной ранее «весенней сказкой» – оперой «Снегурочки». Однако, в отличие от «Снегурочки», в «Кащее Бессмертном» преобладает сумрачная, зловещая атмосфера. Это, пожалуй, единственная опера Н.А. Римского-Корсакова, где главным действующим лицом является зло.

Центральный женский персонаж оперы – Кащеевна – жестокая, беспощадная, коварная, страстная испускательница. Для её вокальной характеристики композитор использует инструментальный колорит, изобилующий хроматизмами, уменьшёнными септакордами, охватывающими весь меццо-сопрановый диапазон. Наиболее ярко двойственность её образа представлена в арии: дурманящая, очаровывающая мелодия в ля бемоль мажоре и воинственная, маршеобразная тема-заклинание – «меч мой заветный, мой друг дорогой» в ми миноре.

Кащеевна, подобно Волхове и Снегурочке, погибает от любви. Поражённая добротой Царевны, она плачет и испытывает душевное облегчение от слёз, превращаясь в плачущую иву – в оркестре композитор использует звукоизобразительный приём – тремоло скрипок и арпеджиато арф. В дальнейшем эта тема преображается в лейтмотив

Кащеевны, но звучащий мягко и задушевно, символизируя тем самым победу добра над злом.

«Золотой петушок» называют «последней вспышкой творческой энергии великого художника» [4, с. 563]. Опера отличается от всего того, что было создано композитором ранее, поскольку произведение носит явно сатирический, обличительный характер. Возможно поэтому в произведении нет ни одного положительного героя. Наша задача – проследить здесь сказочно-фантастическую составляющую, которая ярко представлена в образе восточной красавицы – Шамаханской Царицы. В этой опере композитор традиционно поляризирует мир людской, реальный и мир сказочный, фантастический. Только данный женский персонаж по своей драматургической нагрузке диаметрально противоположен всем предыдущим сказочным женским образам. Шамаханская Царица – фантастическое существо, наделённое утончённой и чувственной, но холодной и бездушной красотой. Она выступает проводником зловещей природы.

Оркестр необычайно красочно представляет слушателю образ сказочной восточной красавицы, появившейся из шатра, пожалуй, её лейтмотив самый яркий во всей опере. Его характеризует необычайная пластичность мелодического рисунка, насыщенного изысканными, завораживающими хроматическими интонациями. Вокальная партия героини изложена в высокой tessiture, что картинно подчёркивает её холодность и недосыгаемость. Чтобы усилить восточный колорит сказочного женского образа, композитор использует околовзывающие хроматические колоратуры,

изящные фиоритуры, пряные гармонические обороты. Всё это подчёркивает инструментальную природу мелодизма вокальной партии. Именно в этой области во всей полноте раскрывается живописно-изобразительный дар Н.А. Римского-Корсакова. Сказочно-фантастический образ Шамаханской Царицы также исчезает в finale оперы.

Анализируя сказочные женские образы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова, типологизируем их жанровые особенности: 1) связь сюжета оперы с жанрами народного искусства (сказка, былина, легенда и др.), а также литературными сказочными сюжетами; 2) драматургия сказочного образа проявляется, в первую очередь, через систему лейтмотивов, использование звукоизобразительности, необычных ладов и гармоний (увеличенные и уменьшённые аккорды, целотонная гамма, хроматика, гамма «тон-полутон»), а также через инструментальную природу мелодико-интонационного строя вокальной партии.

Таким образом, каждый сказочный женский образ в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова глубоко своеобразен по содержанию, драматургии, композиционному и музыкально-художественному решению, что, несомненно, говорит о постоянном творческом поиске композитора. Поэтому, можно резюмировать, что в операх Н.А. Римского-Корсакова, воплощающих сказочный сюжет, наиболее ярко и полно отразились особенности стиля, художественные принципы и своеобразие композиторского письма, глубинная связь с русским фольклором и великими образцами русской литературы.

Литература:

1. Гордеева, Е.М. Композиторы «Могучей кучки» / Е.М. Гордеева. – Москва : Музыка, 1986. – 285 с. – Текст : непосредственный.
2. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2000. – 336 с. – Текст : непосредственный.
3. Оперы Римского-Корсакова. – Текст : электронный // RIMSKYKORSAKOV.RU : [сайт]. – Москва, 2008. – URL: <https://rimskykorsakov.ru/opera.html> (дата обращения: 07.11.2024).
4. Соловцов, А.А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова / А.А. Соловцов. – Москва : Музыка, 1964. – 688 с. – Текст : непосредственный.
5. Стасов, В.В. Статьи о Римском-Корсакове / В.В. Стасов ; общ.ред., предисл. и примеч. В.А. Киселёва. – Москва : Музгиз, 1953. – 92 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Gordeeva, E.M. Kompozitory «Moguchey kuchki» / E.M. Gordeeva. – Moskva : Muzyka, 1986. – 285 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Propp, V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki / V.Ya. Propp. – Moskva : Labirint, 2000. – 336 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Opery Rimskogo-Korsakova. – Tekst : elektronnyy // RIMSKYKORSAKOV.RU : [sayt]. – Moskva, 2008. – URL: <https://rimskykorsakov.ru/opera.html> (data obrashcheniya: 07.11.2024).
4. Solovtsov, A.A. Zhizn' i tvorchestvo N.A. Rimskogo-Korsakova / A.A. Solovtsov. – Moskva : Muzyka, 1964. – 688 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Stasov, V.V. Stat'i o Rimskom-Korsakove / V.V. Stasov ; obshch.red., predisl. i primech. V.A. Kiseleva. – Moskva : Muzgiz, 1953. – 92 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Галимуллина, Р.Т. Актуальные проблемы этномузыкологии / Р.Т. Галимуллина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 11–14.

УДК 39

Галимуллина Резида Талгатовна,
кандидат искусствоведения, доцент;

ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова»,
доцент кафедры традиционного музыкального исполнительства и этномузыкологии

E-mail: rezedaharmony@mail.ru
Россия, г. Уфа

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматриваются пути взаимодействия различных научных дисциплин применительно к исследованию фольклорного текста. В работе отражены понятия семантической единицы, мелодического и семантического типов, обоснована актуальность семиотического метода и теории вероятностей в изучении музыкального фольклора.

Ключевые слова: этномузыкология; интеграция; фольклорный комплекс; инвариант.

Rezida Galimullina,
Ph.D. in Art Criticism;

Ufa State Institute of Art named after Z. Ismagilov,
Associate Professor of the of Traditional Musical Performance and Ethnomusicology Department
E-mail: rezedaharmony@mail.ru
Russia, Ufa

THE ACTUAL PROBLEMS OF THE ETHNOMUSICOLOGY

Annotation. In the article there are revealed ways of interaction of different scientific disciplines in reference to investigation of folk-lore text. In the work there are reflected notions of semantic unit and model, melody and semantic types, there are substantiated urgency of semiotics method and theory of probability in the investigation of musical folk-lore.

Keywords: ethnomusicology; integration; folk-lore complex; invariant.

Многие сложные объекты теоретического знания в настоящее время настоятельно требуют от ученых применения в исследовательском процессе множественности подходов, интеграции методов разных областей знания, что, в свою очередь, способствует как расширению и обогащению мировоззрения самих ученых, так и созданию новой «оптики» в направлении предмета исследования.

Среди наук, приобретающих в настоящее время статус самостоятельных интегративных дисциплин, следует назвать и этномузыкологию, объектом которой выступает устная музыкальная культура различных этносов, представленная как в живом звучании, так и опосредованно на различных носителях – письменных и аудиоисточниках, а также в информационной сети «Интернет».

Как известно, главными атрибутами музыкальной этнокультуры являются устная форма функционирования фольклорного жанра, его полифункциональность и поликомпонентность, воплощение коллективного мышления в традиционной музыкально-речевой лексике, наконец,

вероятностная природа, выраженная в многовариантной форме бытования фольклорных жанров.

Общепризнанным научным постулатом этномузыкологии также выступает контекстуальность народной музыки. Не вызывает сомнения тот факт, что понять скрытый смысл и символику того или иного музыкального жанра, а также обрядового действия не представляется возможным лишь при музыкоцентристском подходе к фольклорному тексту.

Так, рассмотрение образцов музыкального фольклора вне историко-социального контекста приводит к непониманию процессов формирования, развития, трансформации и причин их исчезновения. Следует также отметить, что в течение длительного времени в этномузыкологии наблюдалось отсутствие координации между музыковедческим и филологическим методами исследования народных песен. Вне поля зрения филологов-фольклористов оказывалась музыкальная организация, а музыковедов – особенности поэтической составляющей напевов. Данная ситуация приводила к искаженному пониманию

композиционной структуры и интонационных особенностей песенных образцов.

Не вызывает сомнений тот факт, что лишь активное привлечение методов таких наук, как антропология, история, этнография, социология, психология, этнопедагогика, лингвистика, семиотика, структуралистика, теория вероятностей способно раскрыть глубинный смысл явлений народного искусства. Необходимы как комплексный, так и междисциплинарный подходы к материалу, тесное взаимодействие специалистов разных профилей либо овладение будущим этномузыкологом методологией нескольких вышесказанных областей знания.

Следует отметить, что в современной этномузыкологии наблюдается два основных подхода в исследовании фольклорного материала. Первый из них – эмпирический, суть которого состоит в поиске, фиксации и сохранении текстов устной традиции. Методы работы подобного «полевого» изучения во многом совпадают с методами, разработанными в социологии (наблюдение, интервью, анкетирование).

Второе, концептуальное направление, требует от исследователя объективной и обоснованной интерпретации собранного материала. Данный более высокий уровень познания предмета становится возможным лишь при применении междисциплинарного метода исследования.

Не вызывает сомнения тот факт, что теория фольклорного жанра как «надежной научной единицы» (И.И. Земцовский) принадлежит к бесспорным завоеваниям отечественной этномузыкологии. По мнению выдающегося этномузыколога И.И. Земцовского, наука о фольклоре «должна пойти по пути системного исследования жанра» [1, с. 24].

Особый интерес вызывает гипотеза ученого относительно формирования жанровой системы традиционной музыки разных этносов. И.И. Земцовский считает, что «жанры дифференцируются сначала на уровне функциональности, затем – поэтического текста и лишь много позже – музыкального» [1, с. 31]. При этом механически свести воедино музыкальную и поэтическую классификацию не удается по вполне объективным причинам. Однако данная проблема этномузыкологии также должна быть решена в ходе координации специалистов разных отраслей знания.

В этой связи И.И. Земцовский предлагает ввести в научный обиход этномузыкологии в качестве междисциплинарной единицы термин «фольклорный комплекс», включающий в себя самую разнообразную информацию – от функции и социальной среды бытования фольклорного текста, этикетного регламента, исполнительского стиля, музыкально-речевой лексики до особенностей формообразования и т. д.

Применение семантического анализа в отношении фольклорных образцов в настоящее время вызывает многочисленные дискуссии среди самих ученых, большинство из которых отказывают музыке в сколько-нибудь определенном содержании, понимая под анализом семантики народной песни лишь исследование вербального компонента фольклорного жанра.

Данной проблематике в свое время были посвящена статья «Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья» выдающегося отечественного фольклориста З.В. Эвальд [3]. В данной работе исследователь привлекла интонационную концепцию Б.В. Асафьева применительно к народной музыке. По мнению З.В. Эвальд, необходимо изучать не столько отдельные изолированные элементы музыки, сколько «интонационные комплексы», связанные с той или иной социальной средой.

Развивая идеи своего предшественника, И.И. Земцовский в своей статье «Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки)» [2] приходит к выводу, что ядро структурной единицы как самого элементарного уровня музыкальной семантики должны составить лишь те элементы, которые в данном фольклорном типе являются национально-характерными, определяющими, наиболее стабильными. Именно они составляют семантическую типологию народной музыкальной культуры.

Формирование данной типологии происходит согласно двум основным тенденциям – повторности коммуникативных ситуаций (этикет, обычай, обряд) и закреплению стереотипов музыкально-выразительных средств, что, в свою очередь, образует в коллективном сознании чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие по силе смысловой словесной семантике [2].

При этом, по мнению И.И. Земцовского, ресурсы традиционной нотации бывают весьма ограничены в целях отражения прежде всего национальной специфики этнической музыки (особенно внеевропейской). Возникает необходимость изучения контекстных показателей народной музыки, обогащающих смысловое наполнение фольклорных образцов.

Однако вводя понятие «семантический тип» (СП), И.И. Земцовский четко отделяет его от известного термина «мелодический тип» (МТ), предостерегая исследователей народной музыки от их отождествления.

Так, мелодический тип представляет собой инвариант множества мелодических вариантов (МВ) определенного строения. При этом если все фольклорные образцы того или иного семантического типа принадлежат одному содержательному уровню, то все конкретные виды данного мелодического типа могут не обладать абсолют-

но тождественной ситуативной семантикой в результате воздействия контекстных регуляторов.

В настоящее время одной из актуальных проблем этномузыкологии является вопрос поэтического контекста песни как основы ее музыкальной семантики.

Безусловно, в разных жанрово-стилистических группах народной песенности образная связь текста с напевом различна. Однако музыка народной песни в гораздо большей степени, чем поэтический текст, связана не с реальным, а типовым, социально и стилистически нормативным отражением всего многообразия жизни. По мнению И.И. Земцовского, сюжет песни напрямую не касается музыки, она его почти никогда не иллюстрирует и даже не воплощает. Музыка, как считает ученый, развивается на иных уровнях художественного обобщения и отражения.

Методологически важным в этом случае является тезис о том, что в песне сочетаются не слова и ноты, а поэзия (декламация) и пение, иными словами, взаимодействие разных видов искусств с присущими им законами. По утверждению ученого, «механически вывести одно из другого никогда нельзя, как нельзя объяснить текст из напева и напев из текста» [2, с. 199].

На практике в песне через музыкальную интонацию реализуется лишь немногое из содержания поэтического текста, и не всегда важнейшее. Именно музыкальная интонация является главным носителем смысла. В статье И.И. Земцовского рассматривается один из самых сложных вопросов семиологии – связь семантики со структурой. На примере простейших песенных построений исследователь убедительно демонстрирует роль структуры (в частности, метроритма) для создания различной семантики тождественных мелодий.

Не секрет, что песен со звуковысотным контуром в виде нисходящего «мажорного» тетрахорда (до-си-ля-соль) – великое множество, и представлены они в музыке многих народов. И.И. Земцовский именует их «музыкальными универсалиями». В своих наблюдениях над данной структурой ученый ограничился лишь русской национальной традицией – тремя напевами, а именно: русальной песней, колядкой, похоронным причетом.

Ученый утверждает, что главные отличия данных напевов заключены прежде всего в темпе, манере исполнения, а также в их метроритмическом своеобразии. При этом звуковысотный контур данных мелодий практически одинаков, тождественна также их слоговая музыкально-ритмическая форма, а именно декламация по типу «слог-нота» без больших внутрислоговых распевов.

Путем проведенного сравнительного анализа вышеуказанных напевов И.И. Земцовский выявил их глубокое смысловое различие. Так, мелодия колядки являла собой праздничный возглас, образ радостного движения. Напев русальной песни предстал примером мелодии-оберега с остинатно завораживающим движением, имитирующим магическое заклинание. Наконец, семантика плачевой интонации была достаточно очевидна в свадебной причети. Таким образом, перед нами – различия прежде всего семантического свойства при явном сходстве мелодического типа.

В этномузыкологии общепринятым тезисом является идея строгой стилистической регламентации традиционного искусства. При этом метод точного копирования полностью исключен в фольклорном типе мышления. Неизменным его качеством выступает вариативность, механизм которой может быть раскрыт с помощью основных положений теории вероятностей.

Фольклорный вариант как зона выбора и возможностей имеет весьма широкий «радиус» действия: как вариант напева внутри одной песни (изменения от строфы к строфе); как версии, возникающие у одного и того же исполнителя в разные периоды жизни; как варианты одной и той же песни в сольной, ансамблевой, хоровой формах исполнения; наконец, как версии песен одного мелодического типа, но с разной вербальной составляющей (политестовые напевы).

При этом необходимо соотнести тот или иной вариант фольклорного образца с его инвариантом (порождающей моделью). В этом случае возникает необходимость прибегнуть к основным положениям структуралистики и семиотики, среди которых наиболее важным является рассмотрение тех или иных явлений как в синхроническом (как аспекта конкретной исполнительской реализации), так и диахроническом (историческом) срезах.

В этом случае фольклорный текст, согласно семиотическому методу, предстает как с позиций синтаксики (правил сочетания структур и знаков), семантики (интерпретации вышеназванных элементов), так и прагматики, изучающей отношения между знаковыми системами и теми, кто воспринимает, декодирует и использует содержащиеся в них сообщения.

Таким образом, фольклор вероятностен, но лишь в рамках законов традиции. Именно свойство вероятности служит творческим фактором фольклорной традиции, ситуацией выбора возможностей в установленных правилах сочетания и комбинирования структурных элементов.

Не вызывает сомнения тот факт, что фольклорный жанр жив до тех пор, пока возникают его новые образцы, реализуемые каждый раз в стилистическом поле национального канона.

Однако лишь глубинное познание всех составляющих порождающей модели фольклорных жанров с применением комплексного и междисциплинарного подходов позволит в настоящее время возродить исчезнувшие стилевые пласти и дать жизнь новым образцам традиционной этнической музыки.

Одной из важнейших задач государственной политики в области культуры и образования в эпоху тотальной унификации и стандартизации жизни является сохранение самобытных музыкальных традиций разных народов в огромном этнокультурном пространстве.

Вместе с тем, нередко в научно-исследовательских трудах и методике преподавания фольклора наблюдается подход к этническому материалу с европоцентристских позиций академической теории музыки, что ведет к искаженному пониманию основ музыкального менталитета того или иного этноса. Очевидно, что подлинное постижение этнического явления – в объективности его оценки, в выработке методов

анализа, соответствующих его сути. Данная задача требует от исследователя глубокого знания всех составляющих изучаемой культуры, системного постижения фольклорной традиции на всех ее иерархических уровнях.

К сожалению, в настоящее время огромный пласт этнической музыки остается за пределами академических курсов истории и теории музыки. Вместе с тем, приобщение к музыкальным языкам различных национальных культур способно в огромной мере обогатить слуховой опыт формирующихся музыкантов, расширить их кругозор, мироощущение и мирослушание.

Этномузикология в настоящее время становится междисциплинарной, интегративной наукой, получающей творческие импульсы для решения своих проблем из разных областей знания. Смеем надеяться, что в современной научной парадигме XXI века этномузикологии предстоит миссия стать одной из сфер подлинно гуманитарного знания, ответственного за сохранение золотого наследия человечества.

Литература:

1. Земцовский, И.И. Жанр, функция, система / И.И. Земцовский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1971. – № 1. – С. 24–32.
2. Земцовский, И.И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) / И.И. Земцовский. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / сост. и ред. М.Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – С. 177–206.
3. Эвальд, З.В. Социальное переосмысление жнинных песен белорусского Полесья / З.В. Эвальд. – Текст : непосредственный // Советская этнография. – 1934. – № 5. – С. 15–30.

References:

1. Zemtsovskiy, I.I. Zhanr, funktsiya, sistema / I.I. Zemtsovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Sovetskaya muzyka. – 1971. – № 1. – S. 24–32.
2. Zemtsovskiy, I.I. Semasiologiya muzykal'nogo fol'klora (metodologicheskie predposylki) / I.I. Zemtsovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Problemy muzykal'nogo myshleniya : sbornik statey / sost. i red. M.G. Aranovskiy. – Moskva : Muzyka, 1974. – S. 177–206.
3. Eval'd, Z.V. Sotsial'noe pereosmyslenie zhnivnykh pesen belorusskogo Poles'ya / Z.V. Eval'd. – Tekst : neposredstvennyy // Sovetskaya etnografiya. – 1934. – № 5. – S. 15–30.

Для цитирования: Камынина, Е.А. Е.М. Шендерович: творческое кредо музыканта-исполнителя / Е.А. Камынина, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 15–19.

УДК78.072.2

Камынина Елизавета Александровна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
ассистент-стажёр, специальность 53.09.01

Искусство музыкально-инструментального исполнительства

E-mail: kamynina.elisaveta@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

Степанова Наталья Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: stepanowa@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Е.М. ШЕНДЕРОВИЧ: ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Аннотация. Статья посвящена профессионально-исполнительской деятельности выдающегося пианиста-концертмейстера Евгения Михайловича Шендеровича. Анализ и осмысление обширного опыта концертмейстерской практики и теоретико-методических трудов музыканта позволили авторам обосновать составляющие творческого кредо Е.М. Шендеровича как совокупность основополагающих концертмейстерских постулатов.

Ключевые слова: творческое кредо; постулат; пианист-концертмейстер; аккомпанемент; сольное исполнительство; ансамблевое исполнительство; интерпретаторская концепция.

Elizaveta Kamynina,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Postgraduate Student,
Specialty 53.09.01 The Art of Musical and Instrumental Performance
E-mail: kamynina.elisaveta@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Natalia Stepanova,
Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Piano Department
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

E.M. SHENDEROVICH: THE CREATIVE CREDO OF THE MUSICIAN-PERFORMER

Annotation. The article is devoted to the professional and performing activities of the outstanding pianist-concertmaster Evgeny Mikhaylovich Shenderovich. The analysis and comprehension of the extensive experience of concertmaster practice and theoretical and methodological works of the musician allowed the authors to substantiate the components of the creative credo of E.M. Shenderovich as a set of fundamental concertmaster postulates.

Keywords: creative credo; postulate; concert pianist; accompaniment; solo performance; ensemble.

Евгений Михайлович Шендерович (1918–1999) был поистине выдающимся музыкантом, масштаб личности которого охватывал разные стороны его дарования – блестящий пианист-концертмейстер, незаурядный педагог, композитор, редактор, автор теоретико-методических трудов. Каждая ипостась в жизни музыканта появлялась с присущей ей закономерностью.

Для многих музыкантов-исполнителей Е.М. Шендерович остаётся непревзойдённым

«мастером аккомпанемента», чья профессиональная исполнительская деятельность остаётся эталоном служения концертмейстерскому искусству. Огромный опыт своей концертмейстерской деятельности Е.М. Шендерович систематизировал в теоретико-методических трудах: «В концертмейстерском классе», «О преодолении пианистических трудностей в клавирах» и «С певцом на концертной эстраде». Осмысление и обобщение актуальных проблем исполни-

тельской интерпретации, особенностей работы концертмейстера с партнёром в ансамбле, преодоление различного рода пианистических трудностей, представленных в работах автора, позволяет нам выявить составляющие творческого кредо Е.М. Шендеровича. Также наши расуждения о творческом кредо музыканта как о своде основополагающих концертмейстерских постулатов будут основываться непосредственно на аргументах профессиональной деятельности самого пианиста-концертмейстера.

Одним из значимых постулатов концертмейстера сам Е.М. Шендерович, обладающий обширным опытом гастрольной практики с оперными звёздами первой величины, называл *мастерское владение фортепиано*, при этом подчёркивал, что «плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором» [6, с. 4]. Следует отметить, что сам музыкант получил превосходную пианистическую школу, окончив Ростовское музыкальное училище у авторитетного педагога и блестящего концертирующего пианиста В.В. Шауба. Василий Васильевич Шауб (1890–1941) являлся продолжателем славных пианистических традиций Петербургской консерватории. Именно он сумел воспитать в начинающем пианисте вдумчивое, скрупулёзное, осмысленное отношение к интерпретации авторского текста, изучаемого в классе разностилевого репертуара. Следует отметить, что уже в это время у молодого музыканта проявилось пристрастие к ансамблевому исполнительству. Е.М. Шендерович активно сотрудничал как с инструменталистами, так и с вокалистами, неизменно отдавая предпочтение певцам.

Следующей вехой становления музыканта-профессионала стала учёба в Ленинградской консерватории у блистательных представителей отечественной фортепианной школы: Л.В. Николаева (1878–1942) – основателя ленинградской фортепианной школы, М.Я. Хальфина (1907–1990) и О.К. Калантаровой (1877–1952). Каждый из мастеров был самобытным художником, обладающим яркой творческой и педагогической индивидуальностью, продолжающим традиции русской школы пианизма. Таким образом, Е.М. Шендерович прошёл фундаментальную фортепианную школу, декларирующую высокую и безупречную культуру исполнительского мастерства, что позволило ему сразу по окончании консерватории стать солистом и концертмейстером Ленинградской филармонии.

Начался профессиональный творческий путь блестательного пианиста-концертмейстера длиною в полвека. За эти годы судьба подарила музыканту радость общения с величайшими вокалистами современности – Еленой Образцовой, Евгением Нестеренко, Ириной Богачёвой, Юрием Гуляевым, Беллой Руденко, Марией Биешу, Али-

беком Днишевым, Джесси Норман, Мади Меспле, Теодорой Лукачу и др. Следует отметить, что при всей приверженности Е.М. Шендеровича концертмейстера к певцам, за продолжительный период своей исполнительской деятельности ему довелось сотрудничать и с выдающимися инструменталистами – Давидом Ойстрахом, Виктором Пикайзеном, Виктором Либерманом, Виктором Третьяковым, Мишой Майским и др. Е.М. Шендерович, неоднократно участвуя в качестве концертмейстера во Всесоюзном конкурсе им. М.И. Глинки, был удостоен дипломов «За лучшую концертную программу» (1960 и 1962) и «За лучший аккомпанемент на конкурсе» (1970), а также диплома на Международном конкурсе им. П.И. Чайковского (1978). Е.М. Шендерович активно гастролировал как в нашей стране, так и за рубежом – Италия, Франция, США, Япония, Германия, Великобритания, Испания, Швеция, Финляндия и др. А в 1981 году музыкант был удостоен звания «Заслуженный артист РСФСР». В одной из рецензий на концерт с участием Евгения Михайловича писали следующее: «В его игре всё продумано до мельчайших деталей, но вместе с тем она одухотворена и темпераментна» [1].

Следующим важным концертмейстерским постулатом, по мнению Е.М. Шендеровича, является «умение слиться с намерениями своего партнёра» [6, с. 6]. При всей многозадачности работы пианиста-концертмейстера, аспект единения с партнёром – это «основное условия совместного музенирования» [6, с. 6]. Музыкант в своих теоретико-методических трудах подробно рассматривает принципиальное отличие сольного исполнительства от ансамблевого, тем более что Е.М. Шендерович выступал в обеих ипостасях и знал изнутри специфику деятельности и сольного исполнителя, и ансамблевого. Все аспекты сольного исполнительства, от разработки интерпретаторской концепции до её сценической реализации, находятся исключительно в ведении одного человека, ему предоставлена «полная свобода выявления творческой индивидуальности. Его исполнение обладает значительной технической прочностью, план исполнений проверен многократными повторениями в период домашних занятий, репетиций и концертных выступлений» [6, с. 5]. Тогда как концертмейстер обязан соотносить все нюансы своего прочтения музыкального произведения с видением партнёра – то, что Е.М. Шендерович называет «единым замыслом» [6, с. 5]. При этом, выстраивая диалог исполнительских концепций, концертмейстер должен быть корректным и эмпатийным по отношению «к намерениям партнёра, но при этом быть настойчивым и убедительным. Музыкант метафорично называет концертмейстера «музы-

кальным лоцманом», способным «провести “исполнительский корабль” сквозь все возможные рифы и донести до слушателя единую концепцию произведения» [6, с. 5]. Такой позиции Е.М. Шендерович придерживался исходя из того, что пианист, в отличие от вокалиста, значительно раньше начинает свой путь в профессии, поэтому знаниевый багаж у него существенно отличается. Сам Е.М. Шендерович с пониманием подчёркивал, что концертмейстер «обязан быть широко эрудированным музыкантом, знающим большое количество стилей, умеющим моментально сориентироваться в нотном тексте, читать с листа и транспонировать» [6, с. 13]. Следовательно, в репетиционном процессе он может оказать большую помощь певцу в решении вопросов как постижения смыслового потенциала произведения, так и выработке единой интерпретационной стратегии. В этом проявляется некоторая педагогическая миссия концертмейстера. Однако подобное наставничество возможно только при условии, что пианист обладает непререкаемым авторитетом.

Так, например, Е.В. Образцова вспоминала, что после окончания консерватории она «попала в объятия» Е.М. Шендеровича, с которым готовилась ко всем в её жизни конкурсам. Отмечая «фантастическое дарование» пианиста, певица подчёркивала, что именно концертмейстер научил её «музицировать на сцене, <...> быть свободной в музыке, в такте, во фразе, в дыхании» [2, с. 178]. Подтверждение этому мы находим и в воспоминаниях Е.Е. Нестеренко, многие годы тесно сотрудничавшего с Е.М. Шендеровичем. Блистательный дуэт двух музыкантов Д.Д. Шостакович назвал «ансамблем века». Е.Е. Нестеренко подчёркивал, что «все концертные и конкурсные программы мы составляем и обсуждаем вместе, репетиции наши проходят в поисках большей музыкальной выразительности, а в выступлениях с Евгением Михайловичем я не чувствую, где кончается “моя” музыка и начинается “его” музыка» [7, с. 139]. Творческий союз с пианистом такого масштаба приносит огромную помощь солисту-профессионалу. Можно без сомнения сказать, что Евгений Михайлович – умный, чуткий человек и настоящий мастер своего дела. Современники отмечают, что во время репетиционного процесса он мог тонко направить солиста для достижения более убедительного музыкального образа. Обширный концертмейстерский опыт Е.М. Шендеровича привёл к созданию выдающихся дуэтов, вошедших в историю музыкально-исполнительского искусства. Все вышеперечисленные высказывания опровергают расхожее мнение о второстепенной роли концертмейстера в творческом тандеме, напротив, «влияющий на успех солиста аккомпаниатор

должен быть не ниже солиста по талантливости» [6, с. 4–5].

Безусловно, специфика концертмейстерской работы с профессиональными певцами во многом отлична от особенностей работы в дуэте, где певец является начинающим студентом, а концертмейстер – уже профессионал. В такой ситуации педагогическая функция концертмейстера многократно возрастает и дополняется режиссёрской и дирижёрской. В идеале, певец и концертмейстер представляют собой «творческое содружество, двух единомышленников» [4, с. 77]. Конечно же – это содружество музыкантов-художников высокого полёта. О таком единении двух великих музыкантов писал Ф.И. Шаляпин, когда выступал на сцене с С.В. Рахманиновым: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: “не я пою, а мы поём”» [5, с. 285].

Ещё один важный концертмейстерский постулат связан со знанием *природы и специфики инструмента*, с которым работаешь – законов звукоизвлечения, дыхания, техники» [6, с. 6]. Данный постулат предполагает наличие у пианиста «вокального слуха», который, по словам Е.М. Шендеровича, является одним из ключевых, «решающих» концертмейстерских качеств в работе с вокалистом: «пианист обязан научиться лепить музыкальную фразу так же рельефно и выразительно, как и вокалист» [7, с. 170]. Особую важность данный аспект приобретает в работе певца и концертмейстера над разными жанровыми сферами вокального искусства – оперным и камерно-вокальным. Здесь уместно вспомнить слова К.С. Станиславского, определяющие принципы работы с оперным и камерным репертуаром: «Чтоб петь арии – надо быть актёром-певцом. Чтоб петь романс и камерный репертуар – надо быть режиссёром-певцом. Уметь окрашивать звук соответственно внешней эмоции – величайшее воздействующее вспомогательное орудие актёра для полного, яркого выявления созданного внутреннего образа и перебрасывания его за рампу, к зрителю во всех его мельчайших деталях» [3, с. 50]. Если оперный репертуар требует от исполнителя синтеза вокально-исполнительского и актёрского мастерства, то камерно-вокальное исполнительство – «режиссёрского начала», обусловленного «глубоким проникновением в художественный замысел композитора, высочайшей культурой пения, вдумчивым, прочувствованным отношением к поэтическому тексту, мастерством декламационной выразительности, филигранной отделкой всего спектра выразительных средств, а также полнотой, искренностью, простотой, открытостью и достоверностью многообразия передаваемых эмоциональных состояний» [4, с. 77]. Все вышеизложенные рекомендации маститого

режиссёра имеют прямое отношение и к реализации многозадачной функции концертмейстера: «партия фортепиано в оперных клавирах и инструментальных концертах представляет собой не что иное, как приспособление красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра к возможностям одного инструмента – фортепиано» [8, с. 3].

Отсюда логически вытекает постулат, определяющий благоприятный *психологический климат в артистическом коллективе*. В значительной степени, по мнению Е.М. Шендеровича, он зависит от особого концертмейстерского чутья, такта, мудрости, собранности, мобильности пианиста, что определяет успех музыкантов-ансамблистов во время концертных выступлений. Всеми этими качествами Е.М. Шендерович был наделён сполна. Музыкант неоднократно подчёркивал значимость «соучастия и сопререживания» аккомпаниатора с певцом, общность интерпретаторских намерений, умения «раствориться в намерениях своего солиста», называя это состояние «тонкими нитями предчувствия», понимания состояния и поведения вокального партнёра на сцене [6, с. 24]. Многие певцы, которым довелось сотрудничать с маститым концертмейстером, и музыканты, знавшие Е.М. Шендеровича, вспоминают о нём исключительно в превосходной степени – «блестящий виртуоз, извлекающий из инструмента поистине оркестровое звучание, тонкий ансамблист, чувствующий все намерения партнёра-певца» (Е.Е. Нестеренко); музыкант «совершенно фантастического дарования» (Е.В. Образцова); «высокое мастерство в ответственной роли концертмейстера» (Н.П. Корыхалова); «яркое пианистическое дарование, глубокое проникновение в замысел композитора, безупречный вкус, тонкое ощущение стиля, исполняемого произведения» (Д.Д. Шостакович); «высокодаровитый музыкант – превосходный интерпретатор классики, его игру отличает безупречная техника, музыкальность, стремление к образному воплощению исполняемых произведений» (Г.В. Свиридов).

Литература:

1. Кириллова, Ю. Четыре вечера / Ю. Кириллова. – Текст : электронный // Советская культура. – 1981. – № 27. – URL: <https://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen10.html> (дата обращения: 01.12.2024).
2. Парин, А.В. Елена Образцова. Голос и судьба / А.В. Парин. – Москва : Аграф, 2009. – 366 с. – Текст : непосредственный.
3. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985. – 668 с. – Текст : непосредственный.
4. Степанова, Н.В. Особенности интерпретативного подхода в оперном и камерно-концертном исполнительстве / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 74–78.
5. Шаляпин, Ф.И. Мaska и душа / Ф.И. Шаляпин. – Москва : Искусство, 1990. – 352 с. – Текст : непосредственный.

О важной роли как в повседневной, так и в концертной практике концертмейстера, говорит следующий постулат, связанный с владением пианистом *навыками чтения с листа и транспонирования*. Навык чтения с листа обусловлен всеобъемлющим, партитурным видением пианистом нотного текста и его мобильной реакцией. По большей части он определяется природными способностями, основывающимися на рефлексорной живости и быстроте реакции и, конечно же, хорошим владением инструментом – приоритетным исполнительским навыком, определяющим двигательную составляющую процессов – как чтения с листа, так и транспонирования [4, с. 78]. Умение читать с листа незнакомый нотный текст – *«a prima vista»* (с первого взгляда) – является абсолютным, неоспоримым в практике пианиста-концертмейстера.

Транспонирование является не менее значимым навыком, востребованным концертмейстерской практикой, когда могут возникнуть разные ситуации, обусловленные состоянием голоса певца, неудобной для него tessitura или отсутствием нот в должной тональности. Как пишет Е.М. Шендерович, навык транспонирования является производным, «вторичным» от навыка чтения с листа, поскольку уже есть текст с «фиксированной звуковысотностью», и нам остаётся лишь научиться быстро ориентироваться в нём» [6, с. 63]. Важным фактором развития обоих навыков является регулярность и систематичность. Сам Е.М. Шендерович писал, что эти навыки у него развились благодаря частой практике аккомпанирования своим друзьям по училищу и консерватории, как инструменталистам, так и певцам.

Резюмируем вышеизложенное. Рассматривая в рамках статьи ключевые концертмейстерские постулаты, мы составили представление о творческом кредо музыканта-художника Е.М. Шендеровича, профессиональная деятельность которого является ярким примером служения исполнительскому искусству аккомпанемента.

6. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе (размышления педагога) / Е.М. Шендерович. – Москва : Музыка, 1996. – 224 с. – Текст : непосредственный.
7. Шендерович, Е.М. С певцом на концертной эстраде / Е.М. Шендерович. – Иерусалим : Иерусалимский издательский центр, 1997. – 250 с. – Текст : непосредственный.
8. Шендерович, Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора / Е.М. Шендерович. – Ленинград : Музыка, 1972. – 48 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kirillova, Yu. Chetyre vechera / Yu. Kirillova. – Tekst : elektronnyy // Sovetskaya kul'tura. – 1981. – № 27. – URL: <https://www.jerusalem-korczak-home.com/shen/shen10.html> (data obrashcheniya: 01.12.2024).
2. Parin, A.V. Elena Obraztsova. Golos i sud'ba / A.V. Parin. – Moskva : Agraf, 2009. – 366 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Stanislavskiy, K.S. Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1985. – 668 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Stepanova, N.V. Osobennosti interpretativnogo podkhoda v opernom i kamerno-kontsertnom ispolnitel'stve / N.V. Stepanova. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2023. – № 1 (36). – S. 74–78.
5. Shalyapin, F.I. Maska i dusha / F.I. Shalyapin. – Moskva : Iskusstvo, 1990. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Shenderovich, E.M. V kontsertmeisterskom klasse (razmyshleniya pedagoga) / E.M. Shenderovich. – Moskva : Muzyka, 1996. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Shenderovich, E.M. S pevtsom na kontsertnoy estrade / E.M. Shenderovich. – Ierusalim : Ierusalimskiy izdatel'skiy tsentr, 1997. – 250 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Shenderovich, E.M. O preodolenii pianisticheskikh trudnostey v klavirakh: sovety akkompaniatora / E.M. Shenderovich. – Leningrad : Muzyka, 1972. – 48 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Пороховиченко, М.Е. Исполнительское интонирование хоровой партитуры в ракурсе ответа на вопрос «как?» / М.Е. Пороховиченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 20–26.

УДК 781

Пороховиченко Марина Евгеньевна,
кандидат искусствоведения, доцент;
УО «Белорусская государственная академия музыки»,
заведующий кафедрой теории музыки
E-mail: porohovnichenko@gmail.com Республика Беларусь, г. Минск

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ В РАКУРСЕ ОТВЕТА НА ВОПРОС «КАК?»

Аннотация. Статья находится в проблемном русле научно-практических исследований автора в сфере музыкального интонирования. В центре внимания – изучение вопросов техники исполнительского интонирования и рассмотрение некоторых форм и методов интонационной работы на примере нескольких хоровых миниатюр белорусских композиторов. Подробный анализ интонационных сложностей музыкального материала позволяет автору статьи предложить возможные пути решения проблем хорового строя в процессе интонационно-слухового прочтения анализируемых сочинений.

Ключевые слова: процесс звуковоспроизведения; исполнительское интонирование; интонационные оттенки; позиционные особенности; исполнительская интерпретация.

Marina Porokhovnichenko,
Ph.D. in Art Criticism, Associate Professor;
Belarusian State Academy of Music,
Associate Professor of the Department of Music Theory
E-mail: porohovnichenko@gmail.com
Republic of Belarus, Minsk

PERFORMER'S INTONATION OF A CHORAL SCORE IN THE PERSPECTIVE OF ANSWERING THE QUESTION «HOW?»

Annotation. The article is in the problematic vein of the author's scientific and practical research in the field of musical intonation. The focus is on studying the issues of performing intonation technique and considering some forms and methods of intonation work using the example of several choral miniatures by Belarusian composers. A detailed analysis of the intonation complexities of the musical material allows the author of the article to propose possible ways to solve the problems of choral structure in the process of intonation-auditory reading of the analyzed compositions.

Keywords: sound reproduction process; performing intonation; intonation shades; positional features; performing interpretation.

Без интонирования и вне интонирования музыки нет
Борис Асафьев

Интонационное воспитание хорового исполнителя можно считать магистральной линией в процессе его профессионального музыкального образования: теоретическая грамотность и практическая оснащенность с точки зрения познания процесса певческого интонирования и его техники – важнейшие качества для успешного осуществления творческой деятельности. В этой связи одним из значительных исследовательских ракурсов в сфере обозначенной научно-методической проблематики считаем изучение вопросов техники музыкального интонирования. Подчеркнем важный момент: несмотря на широкий круг научных работ в данной области, во-

просы интонирования как процесса воспроизведения музыкального текста изучены на сегодняшний день недостаточно, поэтому по-прежнему привлекают внимание исследователей и музыкантов-исполнителей.

Смысловая доминанта творческого процесса интонационной работы с хоровым коллективом видится нам в воспитании *чувства строя* и в формировании и совершенствовании *основ интонационно точного хорового пения*. Поэтому в данной статье, прежде всего, рассматриваются некоторые способы решения столь сложной и важной задачи.

С целью наиболее детального анализа сформулированной проблематики и для наибольшего удобства в изложении наших рассуждений, воспользуемся термином *позиционное интонирование*, который автор обосновывает в ранее опубликованной научной статье [5]. Под этим определением предлагаем понимать *процесс вокального воспроизведения* элементов музыкального языка (звука, интервала, мотива, фразы, мелодической линии, гармонической вертикали) с учетом зонной природы звуковысотного слуха и с применением интонационных оттенков различных вокальных позиций в пределах зоны одного звука.

Особо подчеркнем, что работу над *чистотой интонации* в пении считаем важнейшим направлением в воспитании музыканта-профессионала и одной из основ методики обучения профессиональных певцов и артистов хора. Как справедливо замечает Л. Масленкова, главный инструмент поющего – «его голосовой аппарат – творит интонацию, чистота которой, с одной стороны, зависит от ряда физиологических условий (правильное звукоизвлечение, дыхание и пр.), с другой же определяется контролем слуха» [3, с. 43]. В этом смысле знание основных закономерностей позиционного интонирования должно стать содержательным фундаментом процесса преодоления многих интонационных сложностей, неизбежно возникающих при исполнительской интерпретации музыкального текста, а изучение специфики и особенностей певческого звукоизвлечения с применением позиционной техники – базовой основой и теоретическим стержнем практических навыков хорового исполнителя. Подобный научно-методический ракурс способствует рассмотрению интонационной работы над воспроизведением музыкального текста как процесса осуществления осмыслинной творческой деятельности в области интерпретации художественного произведения. Процесс интонирования в данном случае не является спонтанным и природно-стихиным, а становится хорошо регулируемым, поддающимся интонационно-слуховому контролю.

Andante con moto

Пример 1 – В. Петко. «Крест»

Особое внимание следует обратить на каденционный раздел первого периода (тт. 11–16). Преобладание нисходящего мелодического движения во всех голосах предкаденционного моти-

лю и грамотной корректировке, что немаловажно в исполнительской работе над музыкальным сочинением. Чистая интонация становится в данном случае одной из важнейших проблем *качества исполнительского интонирования*. Для демонстрации методических возможностей и с целью обоснования значимости интонационно-исполнительского осмыслинения произведения в заявленном ракурсе ответа на вопрос «как?» мы остановимся на анализе конкретных музыкальных примеров.

Хоровая миниатюра белорусского композитора **Вячеслава Петко на стихи Роберта Рождественского «Крест»** (сочинение 2018 года) написана в сквозной строфической трехчастной форме, все разделы которой объединяет единая лейтintonация, основанная на терцовой попевке опевающего типа. Интонационное развертывание этого мотива определяет содержание каждого из разделов этой хоровой композиции в различном фактурно-гармоническом решении.

Первый раздел *Andante con moto* (экспозиция основного тематизма, начальный этап повествования) – классический 16-тактовый период гомофонно-гармонического склада, модулирующий из тональности e-moll в g-moll и интонационно вырастающий из секундово-терцового мелодического «кружения» на консонирующем гармоническом последовании полного функционального оборота (T-S-D-T) в разных вариантах.

Интонационная сложность основного мотивного зерна сочинения заключается в предельном вводнотоновом напряжении восходящей и нисходящей малой секунды, а также в повторности звуков главной попевки опевающего типа (пример 1). Более того, варианты данной лейтintonации предстают в различных ладовых вариантах (первое предложение: e-moll-G- dur; второе предложение: g-moll), что значительно повышает практическое значение слухового контроля хорового исполнителя за интонационной точностью мотива, ладово-перекрашенного в условиях одноименных тональностей.

ва с темповой авторской ремаркой *ritenuto* требует максимальной вокально-слуховой концентрации для преодоления интонационной инерции, так как нисходящее голосование, подвер-

женное естественному стремлению к занижению (детонации), усиленному замедлением темпа, представляет собой особую интонационную сложность данного фрагмента партитуры.

Достигнутая в такте 11 звучность доминанты g-moll'я и последующее гармоническое движение в рамках автентического оборота на выдержанном остинато V ступени тональности требуют как предельного унисонного звучания в верхних голосах, так и точной интонационной выстроенности аккордового пласта нижних голосов (пример 2). Такого рода своеобразный до-

минантовый органный пункт предваряет краческий переход консонирующего доминантового трезвучия в секстаккорд IV ступени (вариант прерванного оборота), убедительно подчеркивающий образно-интонационное смысловое движение к словам «этот крест». Исполнительская трудность этого фрагмента состоит в необходимости не допустить интонационного «провала» звучности и потери восходящего напряжения как в данном обороте, так и в последующем разрешении в кадансовый квартсекстаккорд, основанном на нисходящем голосоведении.



Пример 2 – В. Петъко. «Крест»

Тональная разомкнутость первого раздела (остановка на доминанте g-moll'я) посредством мелодико-гармонического движения с использованием энгармонического модулирования приводит к *среднему разделу* хоровой композиции (b-moll) – *Piu sostenuto*, основанному на развитии и мотивной разработке исходной попевки (при-

мер 3). Отметим, что в рамках гомофонно-гармонической хоровой фактуры композитор широко использует принцип подголосочности при имитационном перемещении основной лейт-интонации по различным голосам, дублируя ее параллельным терцово-секстовым движением (альт-тенор, сопрано-тенор).



Пример 3 – В. Петъко. «Крест»

Именно с точным и позиционно выверенным интонационным воспроизведением подобных подголосков связана основная задача интонации среднего раздела данной партитуры.

Кульминация хоровой композиции (тт. 22–30) естественным образом вытекает из предше-

ствующего интонационного распевания основной экспозиционной темы, динамически реализованное в значительном увеличении максимальной звучности (от «р» до «ff») и в уплотнении хоровой фактуры от классического четырехголосного склада до шести-, семиголосия (пример 4).



Пример 4 – В. Петъко. «Крест»

Попытаемся сформулировать важнейшую исполнительскую задачу кульминационного раздела – сохранение интонационного восходящего напряжения унисонов выдержаных голосов (бас-баритон-второй альт), на основе которых звучит параллельное *divisi* двух тембровых пластов хора (верхних и нижних голосов), озвучивающих в слоговом варианте (вокализ) основную тему сочинения.

Следует обратить особое внимание, что кульминация анализируемой хоровой миниатюры становится своего рода музыкальной зарисовкой «разгорания и угасания костра», которую автор искусно звукоизображает всеми описанными выше выразительными средствами в темповом решении *accelerando*. И максимально точное интонационное воплощение в данном случае имеет немаловажное значение и становится одной из главных исполнительских задач в контексте раскрытия художественной образности сочинения.

Кульминационный спад приводит к затиханию динамической хоровой звучности, постепенному торможению триольной пульсации

восьмыми, к уменьшению количества голосов и возвращению четырехголосного гармонического склада. Необходимо отметить, что естественно возникающую при этом тенденцию к понижению интонации и опасность «расшатывания» хорового строя возможно избежать при внимательном интонационном самоконтроле и при предварительном осознании противонаправленного восходящего вокально-позиционного напряжения.

Каденционное окончание развивающего второго раздела построено на консонирующем последовании трезвучий *t – s – III – VI*, словно застывающих в выразительном *rallentando* на фоне красочного появления унисонного звучания второй низкой ступени *b-moll*'я (пример 5).

Энгармоническая замена звука *ces* на *h* требует достаточно быстрого и точного внутрислухового переключения на исходную тональность *e-moll*, с учетом предельно далекого (тритонового) родства двух тональностей (*b-moll – es-moll*). Для этого важно представить интонируемый звук квинтовым тоном, озвучив внутренним слухом внезапно наступившую тонику.



Пример 5 – В. Петько. «Крест»

Долгая звуковая фермата на унисоне *h* знаменует переход к третьему, **заключительному разделу** хоровой композиции – итогу пережитых событий и смысловому финалу сочинения. Вернувшийся *e-moll*, хоровая фактура и лейтритоника мелодическое движение этого раздела песни позволяют говорить о проявлении в нем некоторых признаков динамической ре-

ализности (пример 6). Поэтому в плане интонационного воплощения стройной хоровой звучности важно вернуться к преодолению интонационных сложностей первого раздела трехчастной композиции, особое внимание уделяя сопротивлению интонационной инерции нисходящего движения при звуковоспроизведении многократно повторенных звуков.



Пример 6 – В. Петько. «Крест»

Отдельно отметим яркую гармоническую красочность мелодического движения всех голосов параллельными септаккордами (тт. 43–44), представляющего особую интонационную сложность в силу некоторых важных моментов: терцового скачка во всех голосах и изменения структуры септаккордов (малый минорный – малый мажорный).

Заключительный оборот (кодовый трехтакт), построенный на гармоническом последовании трезвучий тоники и VI ступени с ав-

торской ремаркой *ritenuto*, завершает анализируемое произведение финальным имитационным проведением его основной секундово-терцовой лейтпопевки в партии теноров и сопрано.

Итак, проделанный анализ позволяет утверждать, что хоровая миниатюра В. Петько «Крест» является весьма показательным примером для методического описания осмысленной интонационно-слуховой работы в процессе интонационного воплощения произведения.

Тропарь по 17-й кафизме «Согреших к Тебе, Спасе», написанный известным автором православных песнопений **Ириной Денисовой** на тему виолончельной сонаты Д. Шостаковича (сочинение 2019 года), представляет собой строфическую куплетно-вариантную композицию для солирующих баритона, сопрано и смешанного хора. Три мелодических куплета полностью соответствуют смысловой драматургии текста. Интонационная форма Тропаря раскрывается в перегармонизации трех проведений темы Шостаковича, которые поочередно проходят в сольных высказываниях баритона и сопрано, а далее – в их совместном вокализе.

Рассмотрим интонационную схему данного сочинения.

Основная исполнительская сложность анализируемой хоровой партитуры заключается в интонационном взаимодействии двух пластов: солирующих голосов и хорового гомофонно-гармонического сопровождения, образующих своего рода диалог двух равноправных (несмотря на соло и аккомпанемент) музыкально-смысловых сущностей. Точные интонационные сочетания сольных и хоровых партий определяют основные векторы интонационно-слуховой работы над данным произведением.

Конкретный интонационный анализ данной партитуры позволяет обозначить основные направления необходимой интонационной работы.

Пример 7 – И. Денисова. «Согреших к Тебе, Спасе»

В тт. 7–8 интонационно сложно переключиться на IV ступень «f» после звука «fis», сохранив интонационную точность при нисходящем октавном скачке, и после опевающего секундового движения, основанного на восходящем интонационном напряжении при повторе звуков «f» и «g», осмыслить и воспроизвести звук «fis» в предельной высокой певческой позиции.

Первое из них связано с интонационным воплощением мелодии – темы Шостаковича в разных вокальных вариантах звуковоспроизведения (баритон – сопрано – дуэт). Второй вектор интонационной работы охватывает хоровую звучность и моменты взаимодействия хоровой и сольных партий. Обозначим интонационные особенности мелодической темы Тропаря.

Первый куплет – соло баритона «Согреших, согреших к Тебе, Спасе, яко блудный сын, прими мя, Отче, и помилуй мя» (тт. 2–9) – позиционно высокий квинтовый тон h-moll'я открывает развертывание мелодии, при повторе сохраняя восходящее интонационное напряжение и обеспечивая тем самым интонационно точный восходящий скачок на тоническую кварту. В последующем нисходящем движении по фригийскому тетрахорду важно преодолеть интонационную инерцию, естественным образом направленную вниз. Этот же комментарий касается и нисходящего мелодического спада по звукам субдоминантового септаккорда (т. 4) с его дальнейшей противонаправленной компенсацией в пределах терции и остановкой на звуке «g». VI и VII ступени мелодического h-moll'я в поступенном движении вверх интонационно направлены к терцовому звуку тональности (пример 7). Сложившееся при этом максимально восходящее интонационное напряжение имеет особую значимость при мелодико-гармонической модуляции в c-moll.

Пример 8 – И. Денисова. «Согреших к Тебе, Спасе»

Второй куплет – соло сопрано «Зову, к Тебе, Христе Спасе, мытаревым гласом: очисти мя, Боже, и помилуй мя» (тт. 10–17) – мелодическая тема звучит на октаву выше с небольшой ритмической вариативностью при повторах выдержаных звуков (пример 8). Это позволяет утверждать, что интонационные сложности мелодики сопранового проведения темы и пути их преодоления сохраняются полностью.

При этом появившееся ритмическое дробление выдержаных звуков «fis» и «g» (тт. 10–11) требует повышенного интонационного внимания и исполнительского восходящего напряжения.

Основная интонационная проблема мелодики *третьего куплета* – максимальное унисонное слияние баритона и сопрано в совмест-

ном вокализном проведении первоначального варианта основной темы (пример 9). Отметим, что достижение слитной звучности солистов в контексте подобного интонационного содержания значительно осложняется в условиях разнотембральной акустической сущности низкого и высокого голосов.

Пример 9 – И. Денисова. «Согреших к Тебе, Спасе»

Второе направление интонационной работы с анализируемой партитурой – это преодоление интонационных сложностей в хоровой партии.

Не рассматривая подробную интонационную схему хорового сопровождения изучаемого сочинения, попытаемся отметить основные интонационно важные, на наш взгляд, моменты.

Значительное количество выдержаных аккордовых вертикалей требует максимального интонационного контроля за их восходящим устремлением.

Принципиально важно интонационно выверить и выстроить все унисонные звучания, возникающие между удвоенными звуками, особенно в дублировках терцовых и квинтовых тонов аккордов. Подобные звуки следует предварительно отметить и проанализировать их интонационную направленность.

В каждом проведении темы необходимо обратить особое интонационное внимание на те звуки хорового сопровождения, которые дублируются в партии солистов, тем более, в варианте каждого куплета, так как вследствие перегармонизации темы эти звуки меняются. Таких примеров в анализируемой партитуре достаточно много, и они требуют предельного певческого внимания и особой интонационной точности.

Максимального восходящего напряжения требует звуковоплощление партии баса, интонационное содержание которой основано на преобладании нисходящего поступенного движения, а также включает хроматически изломанные тоново-полутоновые ходы. Для воплощения подобного звучания понадобится особая интонационная точность и грамотное отношение к вокально-певческой позиции. Сказанное особенно относится к окончанию первых двух куплетов с модуляционными каденциями в с-moll (1 куплет) и в Es-dur (2 куплет), в которых значение верной

интонации максимально важно для наиболее точного воспроизведения гармонического плана сочинения.

Хоровая фактура третьего куплета отличается ритмическим дроблением крупных длительностей, разделяющим каждую гармоническую вертикаль на пульсирующее четвертями метроритмическое остинатное движение, которое создает дополнительную интонационную сложность в силу необходимости постоянного контроля восходящего вокально-позиционного напряжения между повторяющимися звуками.

Анализ интонационных сложностей Тропаря «Согреших, к Тебе, Спасе» И. Денисовой и рассмотрение возможных путей их преодоления в процессе исполнения позволяет не только осознать многие интонационные особенности данной хоровой партитуры, но и получить возможность исполнительского решения основных интонационных задач как артистам хорового коллектива, так и дирижеру-хормейстеру.

Интонационный анализ двух партитур и дальнейшая практическая работа с хором на его основе позволяют утверждать, что предварительное максимально точное рассмотрение интонационных особенностей интерпретируемых хоровых сочинений (иными словами, их исполнительский анализ) самым непосредственным образом отражается на *качестве интонирования музыкального целого*. Так, работа автора этих строк с хоровым коллективом студентов, основанная на представленной в статье технике позиционно грамотного звуковоспроизведения исследуемых хоровых миниатюр, позволила добиться необходимого интонационного результата, выраженного в качественном и наиболее достоверном раскрытии звукосмысла данных сочинений в рамках хоровой звучности. Подтверждением этому послужил интонационно-

акустический анализ осуществленной записи их концертного исполнения.

В заключение отметим, что *техника вокально-хорового интонирования* представляет собой самостоятельную исследовательскую сферу, органично сочетающую в себе концепцию научно-теоретического осмысления и комплекс множественных методико-практических реше-

ний. Отдельные позиции данного проблемного контекста нашли широкое отражение в музыковедческой и хороведческой литературе, которой располагает современная наука, однако целостная система исполнительского интонирования требует дальнейших научных обобщений, подробных методических пояснений, и все так же преданно ожидает своих исследователей.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с. – Текст : непосредственный.
2. Гарбузов, Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н.А. Гарбузов. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. – 64 с. – Текст : непосредственный.
3. Маслёнкова, Л.М. Воспитание вокалиста в классе сольфеджио / Л.М. Маслёнкова. – Текст : непосредственный // Вопросы методики воспитания слуха : сборник статей. – Ленинград : Музыка, 1967. – С. 43–57.
4. Перееверзев, Н.К. Проблемы музыкального интонирования / Н.К. Перееверзев. – Москва : Музыка, 1966. – 224 с. – Текст : непосредственный.
5. Пороховниченко, М.Е. О понятии «позиционное интонирование» / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 53. – Минск : БГАМ, 2021. – С. 144–167. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Rechevaya intonatsiya / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad : Muzyka, 1965. – 136 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Garbuzov, N.A. Vnutrizonnyy intonatsionnyy slukh i metody ego razvitiya / N.A. Garbuzov. – Moskva ; Leningrad : Muzgiz, 1951. – 64 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Maslenkova, L.M. Vospitanie vokalista v klasse sol'fedzhio / L.M. Maslenkova. – Tekst : neposredstvennyy // Voprosy metodiki vospitaniya slukha : sbornik statey. – Leningrad : Muzyka, 1967. – S. 43–57.
4. Pereverzev, N.K. Problemy muzykal'nogo intonirovaniya / N.K. Pereverzev. – Moskva : Muzyka, 1966. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Porokhovnichenko, M.E. O ponyatii «pozitsionnoe intonirovaniye» / M.E. Porokhovnichenko. – Tekst : neposredstvennyy // Nauchnye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki. – Vyp. 53. – Minsk : BGAM, 2021. – S. 144–167. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Тарасов, Д.С. Духовой оркестр в России: история становления / Д.С. Тарасов, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 27–30.

УДК 781. 6

Тарасов Денис Сергеевич,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

обучающийся по специальности 53.05.01 Концертные духовые и ударные инструменты

E-mail: denisik00@list.ru

Россия, г. Челябинск

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanova@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР В РОССИИ: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются основные исторические вехи становления и развития в России духового оркестра. В рамках статьи анализируются разновидности и формы организации духового оркестра, традиции и особенности культуры отечественного духового оркестрового исполнительства.

Ключевые слова: духовой оркестр; военный оркестр; духовой инструментарий; русская духовая музыка; исполнительские традиции.

Denis Tarasov,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Student of the Specialty 53.05.01 Concert Wind and Percussion Instruments

E-mail: denisik00@list.ru

Russia, Chelyabinsk

Natalia Stepanova,

Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of Piano Department

E-mail: stepanova@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

WIND ORCHESTRA IN RUSSIA: THE HISTORY OF FORMATION

Annotation. The article examines the main historical milestones of the formation and development of the wind orchestra in Russia. The article analyses the varieties and forms of brass band organization, traditions and cultural features of the native wind orchestra performance.

Keywords: wind orchestra; military orchestra; brass band, brass instruments; Russian wind music, performing traditions.

Духовой оркестр, сформировавшийся в рамках отечественной музыкальной культуры как «самостоятельная музыкально-художественная единица» [4, с. 214], имеет свои особенности и традиции, обусловленные определёнными культурно-историческими вехами. Для выявления специфики, предназначения, организации и культуры духового оркестра обращимся к некоторым понятийным уточнениям.

В музыкальном энциклопедическом словаре понятие «оркестр» трактуется как «коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах, предназначенный для совместного

исполнения музыкального произведения» [3, с. 84]. Следует отметить, что это достаточно осовремененный взгляд на понятие «оркестр», поскольку первоначально слово «оркестра» (от др.-греч. ὄρχεστρα) вышло из недр традиций древнегреческого театра и обозначало площадку перед сценой для размещения хора. Значительно позже, уже в эпоху Ренессанса с появлением новых жанров, таких как опера и балет, понятие «оркестр» стало указывать на место расположения музыкантов, сопровождающих спектакль, и трактоваться, как «оркестровая яма».

При этом принципы классификации духового оркестра как одной из оркестровых разновидностей предусматривают его подразделение на *однородный*, т. е. с присутствием исключительно медного состава, что встречается нечасто, и *смешанный* – когда основной состав дополняется деревянными духовыми и (или) ударными инструментами, что значительно расширяет исполнительский потенциал оркестра. Это – наиболее распространённая форма организации духового оркестра, которая, в свою очередь, подразделяется на *малый* оркестр, состоящий из 20 музыкантов, *средний* оркестр, состоящий из 30 музыкантов и *большой* оркестр, объединяющий 42 и более музыкантов.

Фундамент оркестра составляет, безусловно, духовая группа, которая делится на широкомензурные инструменты, или «саксгорны», названные в честь их создателя Адольфа Сакса, (тубы, альты, тенора, баритоны, эуфониумы, флюгельгорны, корнеты) и инструменты с цилиндрическим каналом, также входящие в состав как духового, так и симфонического оркестров (трубы, валторны, тромбоны). Основная группа дополняется флейтами, саксофонами и другими деревянными духовыми инструментами – кларнетами, гобоями и фаготами. В ударную группу оркестра входят малый и большой барабаны, литавры, тарелки, треугольники, бубен и тамбурины.

Достаточно полное представление о различных аспектах эволюции, внутренней организации, инструментальной и репертуарной специфики духового оркестра в России позволяют составить научно-теоретические труды А.М. Веприка, И.В. Губарева, С.Я. Левина, Ю.А. Усова, Д.Р. Рогаль-Левицкого, а также современные исследования А.Ф. Вдова, Н.С. Ерёмина, А.Н. Клименко, Э.Г. Клейн, Р.А. Маслова, А.С. Малютина, Н.А. Огарковой, А.В. Фуруками и др.

Духовой оркестр в России прошёл длительный путь становления и развития. Рассмотрим ключевые исторические вехи, предшествующие формированию богатых традиций отечественной музыкальной духовой культуры.

Появление далёких прародителей современных духовых инструментов историки музыки относят к X веку, когда на военной службе у русских князей были музыканты, которых называли «ратные игрицы», а инструменты, которые находились в их обиходе, именовали «ратные инструменты». К ним относились деревянные трубы, окариньи, многоствольные флейты, жалейки, сопели, роги и сурны, а также ударные инструменты, такие как бубны, набат и на́кры. Эти инструменты во время военных походов выполняли сигнально-оповещающую и ободряюще-поддерживающую функции. В мирное время те же самые инструменты сопутствовали различным бытовым и ритуальным ситуациям: от ис-

пользования рога, сопели, свирели как пастушеского или скоморошьего атрибута до сопровождения церемоний и торжеств, застолий и пиршеств, выполняя ритуальную и развлекательную функции. Так, например, русский писатель В.О. Михневич в своих исторических очерках описывает появление Ивана Грозного на церемонии военного смотра: «При появлении царя раздался пушечный салют, военные музыканты начали играть на трубах, сурнах, бить по набатам и накрам, командовавший смотром воевода отдал царю рапорт» [2, с. 28]. Кстати говоря, именно при дворе Ивана Грозного в 1547 году был организован первый духовой оркестр. Таким образом, уже на первых этапах становления духового оркестра он выполнял различные функции, поэтому мы можем предположить, что музыканты исполняли не только военную или ратную музыку, но и развлекательную и церемониальную.

Безусловно, важнейшей вехой в развитии культуры духового оркестра является период царствования Петра I, который настойчиво продвигал военные духовые оркестры, значительно расширив состав исполнительского коллектива. Более того, Пётр I утвердил обязательное наличие штата военных музыкантов оркестра в каждом пехотном полку, что было подкреплено Указом от 19 февраля 1711 года. На сегодняшний день 19 февраля принято считать днём рождения Военно-оркестровой службы Вооруженных сил Российской Федерации.

Именно в период правления Петра I была введена военно-оркестровая служба. Царь активно привлекает европейских специалистов для обучения русских музыкантов игре на флейте, фаготе, гобое, валторне, трубе и др. Таким образом, в России мало-помалу, очень небольшими шагами, начинают закладываться основы отечественной духовой исполнительской культуры. Конечно же, во многом они опираются на более развитые европейские традиции и достижения духового исполнительства, в частности, Чехии и Германии.

Одновременно происходит естественное замещение отечественного духового инструментария европейским. Также осуществляется замена бубнов на барабаны и литавры. Духовые оркестры традиционно сопровождали не только военные действия на ратном поле, но и военные парады, что обусловило упрочение позиций жанра военного марша. Так, например, большой популярностью пользовался дошедший до нашего времени «марш лейб-гвардии Преображенского полка», ставший неофициальным гимном Российской империи. Такая востребованность оркестровых музыкантов повлекла за собой открытие «гарнизонных школ», где солдатские дети обучались не только игре на духовых и удар-

ных инструментах, но и нотной грамоте, пению, а также, параллельно, военному делу.

Постепенно, к началу XX века, претерпевает изменение организационная структура оркестра и связано это с формированием двух основных видов духовых оркестров – медного и смешанного, при увеличении музыкальных групп. Расширяется церемониальная сфера участия духового оркестра – это широкий спектр государственных праздничных и траурных мероприятий, а также сопровождение различных военных ритуалов и разнообразных увеселительных дворцовых празднеств. На ещё одно предназначение духового оркестра указала в своём исследовании А.Е. Клименко – это «пленэрная музыка», которая «была предназначена для игры в парках, садах, она сопровождала массовые гуляния, катание на коньках, маскарады и серенады. Звучание музыки на открытом воздухе с особым пространственным эффектом (вдали, вблизи) становится очень популярным именно в XVIII веке» [1, с. 48].

Кардинальные, качественные изменения в культуре духового исполнительства произошли с учреждением в 1859 году в Санкт-Петербурге Русского музыкального общества. Несколько позже, отделения РМО были открыты в Москве, Киеве, Воронеже, Казани, Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Тифлисе, Одессе, Астрахани, Самаре и других городах России. Созданное Русское музыкальное общество, по инициативе выдающегося пианиста-виртуоза, композитора, дирижёра, педагога А.Г. Рубинштейна, стало ведущей концертной организацией в России, деятельность которой была направлена на развитие регулярной концертной жизни в стране, которая доселе полностью отсутствовала. А.Г. Рубинштейн осуществлял руководство московским филиалом РМО. С открытием филармонических концертных площадок духовой оркестр получает возможность выхода на профессиональную концертную эстраду.

Важную роль в преодолении пока ещё значительного отставания отечественных музыкантов от европейских стандартов исполнительского мастерства на духовых инструментах сыграла деятельность прославленного русского композитора Н.А. Римского-Корсакова. Будучи инспектором военно-морских хоров (оркестров) Московского ведомства, он ходатайствовал, чтобы капельмейстеры и музыканты военных оркестров имели возможность учиться у ведущих специалистов в открывшейся уже тогда консерватории Санкт-Петербурга. Это – первое в России музыкальное профессиональное учреждение, созданное в 1862 году на базе классов Русского музыкального общества, также по инициативе А.Г. Рубинштейна, который её и возглавил. Можно отметить также, что Н.А. Римский-Корсаков

внёс немалую лепту и в создание классического репертуара для духового оркестра, сделав многочисленные переложения известных сочинений Л. Бетховена, Г. Берлиоза, М.И. Глинки, Р. Вагнера и др.

Также одним из факторов, оказавших влияние на развитие духового оркестрового исполнительства в России в XIX веке, стало домашнее музенирование. Как известно, в домашних концертах принимали участие не только приглашённые профессиональные музыканты, но и представители русской аристократии, более того, представители царской династии, зачастую мастерски владевшие различными инструментами. Так, например, Александр I играл на кларнете, Николай I – на флейте, валторне, корнете, Александр III – на корнете-а-пистоне.

Достаточно мощной предпосылкой в развитии духового оркестра стали исторические события Революции 1917 года и периода Гражданской войны 1917–1922 годов. Музыка сопровождает боевые действия на поле брани, митинги, демонстрации, объединяя и сплачивая людей, тем самым, отображая дух времени. Именно в этот период появляются «Интернационал» и «Марсельеза», «Варшавянка» и «Марш Буденного», «Смело, товарищи, в ногу» и «Мы – кузнецы» и др., в последующем ставшие неотъемлемой частью русской музыкальной духовой оркестровой культуры. Следует упомянуть марш, прошедший через века и не утерявший свою узнаваемость, – это марш-символ «Прощание славянки», написанный в 1912 году В.И. Агапкиным.

Бурное начало XX века приводит в движение композиторскую активность. Для духового оркестра пишут композиторы Р.М. Глиэр (фантазия «На праздник Коминтерна», «Марш Красной Армии», увертюра «25 лет Красной Армии»), М.М. Ипполитов-Иванов («Марш горняков»), Н.Я. Мясковский (Симфония № 19, первое в мире сочинение для духового оркестра), И.Ф. Стравинский (концерт для фортепиано и духового оркестра), С.С. Прокофьев (Четыре марша оп. 69, Марш D-dur, оп. 99), А.И. Хачатурян («Походные марши»), Д.Д. Шостакович («Торжественный марш»).

Назревшая в этот период необходимость в профессиональных дирижёрах и музыкантах-исполнителях духового оркестра обусловила открытие оркестровых факультетов – в 1935 году в Московской государственной консерватории, а в 1937 году начинает свою работу Московское военно-музыкальное училище. Следует отметить, что в 30-е годы создаются многочисленные любительские духовые оркестры.

Ход развития духового оркестрового исполнительства во многом обусловлен историческими вехами в жизни страны. Так, события Великой отечественной войны всецело определили

роль и содержание музыки, а также подтвердили неоспоримую ценность военного музыканта. Репертуар духового военного оркестра обладает необычайной силой эмоционального воздействия, поэтому жанр марша занимает главенствующее положение, поскольку способен настроить на достижение победы, на триумф несокрушимого человеческого духа. И здесь уместно вспомнить слова великого русского полководца А.В. Суворова: «Хороший и полный хор музыкантов возвышает дух солдат, расширяет шаг; это ведёт к победе, а победа к славе» [1, с. 51]. Триумфальные марши сопровождали парад Победы на Красной площади 24 июня 1945 года. В военный и послевоенный периоды создано много известных произведений для духового оркестра: Н.П. Иванов-Радкевич написал 31 марш, в их числе «Нахимовец», «Варяг», «Парад победы»; С.И. Чернецкий – «Марш танкистов» и «8-й стрелковой дивизии имени Панфилова»; Ю.А. Хайт – «Марш авиаторов и «Черноморский марш»; М.В. Мильман – «Панфиловцы», «Русский марш», «Походный марш» и др.

В последующие годы и, пожалуй, до сего дня духовой оркестр выполняет множество функций. Являясь неотъемлемой частью

жизни страны, он связан с различными историко-политическими событиями и многообразными сферами жизнедеятельности человека. Расширяется жанровая палитра музыки для духового оркестра. Сегодня почти в каждом мероприятии участвует духовой оркестр – от инаугурации главы государства до участия в концертах на сцене домов культуры. Особый интерес и популярность уже на международном уровне снискал себе военно-музыкальный фестиваль духовых оркестров «Спасская башня», ежегодно проводимый в Москве. Это красочное, грандиозное, захватывающее музыкально-театрализованное зрелище, в котором принимают участие творческие коллективы из разных стран. Как указывает статистика, за 15 лет в фестивале приняли участие более 160 коллективов из 56 стран. В показательных выступлениях на Красной площади принимает участие сводный оркестр, в составе которого 1,5 тысячи музыкантов.

Таким образом, рассмотренные выше эволюционные процессы, определяющие культуру духового оркестрового исполнительства, всецело обусловлены социальными, культурными, эстетическими, музыкальными запросами сменявших друг друга эпох.

Литература:

1. Клименко, А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XX века : специальность 17.00.02. «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Клименко Анна Евгеньевна ; Красноярский государственный институт искусств. – Красноярск, 2017. – 235 с. – Текст : непосредственный.
2. Михневич, В.О. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-историческом отношении. В 3 томах. Том 1 / В.О. Михневич. – Санкт-Петербург : Типография Ф.С. Сущинского, 1879. – 360 с. – Текст : непосредственный.
3. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Том 2 / гл. ред. Ю.В. Келдыш; ред. кол. В.А. Белый, В.С. Виноградов, Л.В. Данилевич. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – 960 с. – Текст : непосредственный.
4. Рогаль-Левицкий, Д.М. Беседы об оркестре / Д.М. Рогаль-Левицкий. – Москва : Музгиз, 1961 – 288 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Klimenko, A.E. Dukhovye instrumenty v russkoy muzykal'noy kul'ture XVII – nachala XX veka : spetsial'nost' 17.00.02. «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Klimenko Anna Evgen'evna ; Krasnoyarskiy gosudarstvennyy institut iskusstv. – Krasnoyarsk, 2017. – 235 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Mikhnevich, V.O. Istoricheskie etyudy russkoy zhizni. Ocherk istorii muzyki v Rossii v kul'turno-istoricheskem otnoshenii. V 3 tomakh. Tom 1 / V.O. Mikhnevich. – Sankt-Peterburg : Tipografiya F.S. Sushchinskogo, 1879. – 360 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Muzykal'naya entsiklopediya. V 6 tomakh. Tom 2 / gl. red. Yu.V. Keldysh; red. kol. V.A. Belyy, V.S. Vinogradov, L.V. Danilevich. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1973. – 960 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Rogal'-Levitskiy, D.M. Besedy ob orkestre / D.M. Rogal'-Levitskiy. – Moskva : Muzgiz, 1961 – 288 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Болдырева, О.П. История «Спартака» в письмах и документах / О.П. Болдырева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 31–39.

УДК 792.82

Болдырева Ольга Петровна,
кандидат исторических наук;
ФГБУ «Российская государственная библиотека»,
главный библиотекарь,
E-mail: polynochniki@rambler.ru
Россия, Московская обл., г. Апрелевка

ИСТОРИЯ «СПАРТАКА» В ПИСЬМАХ И ДОКУМЕНТАХ

Аннотация. В статье освещается история основных постановок балета «Спартак», созданного композитором А.И. Хачатуряном и драматургом Н.Д. Волковым. События восстановлены по переписке Н. Волкова и балетоведа Ю.И. Слонимского 1950–1964 годов и ряду документов из российских архивов.

Ключевые слова: А.И. Хачатурян; Н.Д. Волков; Л.В. Якобсон; балет «Спартак»; либретто балетов.

Olga Boldyreva,
Ph.D. in History;
Russian State Library, Chief Librarian,
E-mail: polynochniki@rambler.ru
Russia, Moscow Region, Aprelevka

THE HISTORY OF «SPARTACUS» IN LETTERS AND DOCUMENTS

Annotation. The article covers the history of the main productions of the ballet Spartacus, created by composer A.I. Khachaturian and playwright N.D. Volkov. The events are reconstructed based on the correspondence of N. Volkov and ballet scholar Yu.I. Slonimsky from 1950–1964 and a number of documents from Russian archives.

Keywords: A.I. Khachaturian; N.D. Volkov; L.V. Jacobson; ballet Spartacus; ballet librettos.

Любой большой автор ассоциируется в истории культуры со своим главным произведением. Чем крепче эта связь, тем значительнее произведение, успешнее оно у публики. Но существуют не просто успешные книги, спектакли, балеты – есть триумфальные. К таким, без всяко- го сомнения, относится балет Арама Хачатуряна «Спартак», впервые поставленный в 1956 году. Балет имеет весьма длинную и запутанную историю, о которой до сих пор спорят сторонники и противники разных его постановок.

Авторов у музыкального спектакля – всегда трое: композитор, драматург и балетмейстер (постановщик). В нашем случае, на роль композитора почти 15 лет планировался Борис Асафьев, но по ряду обстоятельств он не стал участником этого выдающегося балетного проекта [1, с. 18–19]. Инициатором и прародителем идеи

постановки оказался известный либреттист и драматург, театроред и библиофил Николай Дмитриевич Волков. Тема Спартака была дорога для него с самого детства, когда в круг чтения подростка вошел роман Рафаэлло Джованьоли (1838–1915) «Спартак», издававшийся в России сначала в сильно адаптированном виде для юношества и только после революции 1917 года опубликованный полностью. Время было вполне героическое и мотивировало к созданию героических персонажей. Молодой театроред – сотрудник ГАХН (Государственной академии художественных наук) – почти одновременно становится не только балетным критиком, но и библиофилом. И в старых источниках и книгах ищет основу балета, перечитывая античных авторов (прежде всего – Плутарха). Постепенно у него зарождается канва будущего спектакля.



Рисунок 1 – Н.Д. Волков.
Фоторепродукция портрета Д.А. Налбандяна,
конец 1950-х гг.
ПГКМ КП-10471/4 Ф-1-1235

Удивительно, что первый литературный опыт Волкова (балет «Пламя Парижа») был связан также со знаковым, поворотным событием европейской истории – Великой французской революцией – и стал яркой удачей драматурга.

Работа над либретто «Спартака» начинается в 1929 году, о чем автор сообщает в предисловии к произведению. В 1932 году текст полностью готов для работы с постановщиками и композиторами [2, лл. 1–6], но предвоенные попытки не увенчались успехом. После смерти друга, Бориса Асафьева, Волков обращается к популярному уже тогда Араму Хачатуряну, и нельзя сказать, чтобы тот мгновенно загорелся идеей. Источники сообщают нам только то, что композитор «тянулся» с ответом. Но энергия Волкова, которая во многом помогала преодолевать депрессию и застой у Бориса Асафьева, помогла и тут. Сокровенная задумка Волкова превратилась во вполне осуществимый проект к 1950 году, когда 7 июля Хачатурян на первой странице будущей партитуры подписал: «Приступаю с огромным чувством огромного творческого волнения». Волков, находящийся при съём событий, приписал: «Сим победиши. В воскресение 7 июля 1950 в знаменательный день дела». Переписка Волкова с балетоведом Юрием Иосифовичем Слонимским (1902–1978) – один главных источников информации об истории создания и бытования балета, но любопытны и некоторые официальные документы, которые также будут использованы для реконструкции событий.

Сроки начала репетиций неоднократно переносились. Сначала предполагалось, что уже в 1951 году «Спартак» пойдет на сцене [8, л. 12]. Но это оказалось нереалистичным. Для ускорения работы драматург неоднократно ездил на дачу Хачатуряна в Макеевку. Летом 1950 года композитор предполагал сдать партитуру в ноябре [9, л. 14].



Рисунок 2 – Н.Д. Волков, Д.В. Зеркалова, А.И. Хачатурян во время дружеской встречи.
Фото конца 1950-х – начала 60-х гг. РГБИ. ЦВИ, № 50331

Бывал Волков и в квартире Хачатуриана в Москве, часто вместе со своей супругой, актрисой Малого театра Дарьей Зеркаловой. Они слушали вновь написанные куски музыки, она казалась свежей, эффектной. Но Волкову хотелось более яркой темы Spartaka, и потому только своему ближайшему другу Слонимскому он написал, что «*тема Spartaka, по-моему, так и не вышла... но в конце концов будем ждать премьеры... Об этом никому ни слова!*» [10, л. 33 об.].

Но постепенно автор либретто меняет свое мнение: «*Хачатуриян уже уверил меня в его гениальности. А он слов на ветер не бросает*» [10, л. 60 об.].

Музыка была написана композитором за 3,5 года. В ней он избежал стилизаторства – стилизовать было нечего, античной музыки не сохранилось. Но он был верен своей творческой манере – рассказал историю через призму своего художественного восприятия [6, с. 14–15]. Когда Хачатуриян писал музыку, руководство Ленинградского театра имени Кирова торопило Волкова [7, л. 1–2], а рецензенты неусыпно «перепахивали» каждое слово либретто. Им казалось, что для советского человека, неискушённого зрителя, героизма в сценарии было маловато, не все победы Spartaka показаны, а из показанных, сокрушились они, это только «разграбление римского транспорта»; особенно смущало экспертов слово «вакханалия», придирились они и к выбранным Волковым именам... [3, л. 1–2]. Но 29 октября 1952 года экспертное заключение было подписано и оказалось в целом положительным. Там было отмечено, что некоторый отход Волкова от романа Джованьоли был верным решением, и при условии показа Spartaka «в органической связи с порабощенным классом», устранении чересчур трагического финала – либретто может быть принято к постановке [4, л. 1].

Все три последующие версии балета осуществлялись в весьма сложном контексте, советская цензура не оставляла авторов наедине с собственными представлениями, атаковала по всем фронтам. Но парадокс состоял в том, что часто мешало и невежество административного руководства театров, и даже вмешательство со-творцов.

Первая постановка состоялась в Ленинградском Кировском театре в 1956 году, где хореографом выступил яростный и бескомпромиссный Леонид Вениаминович Якобсон (1904–1975). К сожалению, трио – Хачатуриян, Якобсон и Волков – не совсем задалось: Якобсон уже в процессе репетиций требовал переделки то музыки, то сценария. Об этом узнала дипломантка Ереванской консерватории Эра-Софья Барутчева (1934–2019), которая стала главным специалистом-музыковедом по будущему балету в связи с темой своего дипломного проекта. Она смело

взялась за перо и разразилась гневным, но уважительным письмом к своему земляку А. Хачатурияну. Э.-С. Барутчева считала, что нельзя вносить своё субъективное видение в авторский текст, который выверен и отработан в соответствии с историческим свидетельствами, нельзя одно «общее место» менять на такое же новое. «*Либретто Волкова как раз тем и хорошо, что при наличии живых, страстных и сильных характеров в нем отсутствует красочная беллетристичность романа Р. Джованьоли*». Её возмущала замена жены Spartaka Фригии на жену Суллы (т. е. любовницу), а ведь именно из текста Плутарха вытекает, что у Spartaka была верная жена (Фригия) [27, л. 1–2]. Кто знает, повлиял ли этот «глас ребенка» на маститого композитора, но в изменениях к либретто подобных вставок нет, и список действующих лиц с именами не превышает 6 человек. Среди них есть и Фригия. Правда, Волков опасался в данных обстоятельствах назвать её женой, с некоторыми колебаниями написал, что она «фракийка» или «подруга» [13, л. 1] Spartaka.



Рисунок 3 – Л.В. Якобсон: фото.
URL: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/6877/>

Если говорить о самой хореографии, то первая версия балета, созданная Леонидом Якобсоном, безусловно, самая харизматичная, яркая и взрывная. Ходили легенды, что Хачату-

рян и Якобсон даже подрались на Невском проспекте, так горячо шла подготовительная работа и велики были противоречия между творцами [26, л. 5-6]. Озарение Якобсона создать сцену в виде Пергамского алтаря, который в то время экспонировался в Эрмитаже, было гениальным.

«Якобсон отказал от классического танца в тех его проявлениях, которые стали привычными по балетам, созданными в России в прошлом балетмейстерами Петипа и Львом Ивановым. Он предложил иную стилистику, иной хореографический язык, опирающийся на музыку и на то представление о жизни древних народов,

которое складывается из произведений Гомера и Плутарха, Праксителя и Фидия. Через весь спектакль проходят барельефы, возникающие в спектакле в наиболее напряжённых местах действия <...> Барельефы как бы фиксируют наше внимание на главном. Из памятника рождается жизнь, жизнь создаёт памятник героям. Барельефы во многом определили хореографический стиль спектакля, имеющего много общего с древней скульптурой и росписью на вазах» [5, с. 28].

К слову, барельефы и обилие пантомимических сцен в спектакле было отражено ещё в первоначальном сценарии Волкова 1932 года [2, л. 4].



Рисунок 4 – Фото афиши премьерного спектакля «Спартак» Академического театра оперы и балеты им. Кирова, 1956 г. ПГКМ КП-10492-1_1

Все изменения, которые Якобсон требовал вносить и в музыку, и в сценарий, были связаны с его субъективным видением спектакля. Иногда его новации вызывали огорчения у драматурга: «Якобсон хорошо поставит танцы, но не спектакль, – писал он, обвиняя хореографа в непрофессионализме, – Спартак гибнет не только от римлян, но от балетмейстеров» [11, л. 8]. Волков считал, что у Якобсона нет четкой творческой системы. [21, л. 32]. В минуты полного отчаяния он вспоминал своего любимого друга Б. Асафьева, с которым «теперь не поговорить» [12, л. 11 об.]. Иногда каких-то изменений в музыке хотел и сам Волков. Но Хачатуриян с трудом шел на такие метаморфозы. Драматург с горечью пишет об этом в своих письмах, ведь композитор не особо прислушивался к предложениям либреттиста [11, л. 8].

Премьера балета Якобсона-Хачатурияна-Волкова всё же состоялась. Пресса была разной, но в целом писали, что хореография – ориги-

нальна, музыка – потрясающая, но что написана она была на готовое либретто Волкова... обычно не упоминали. В 1959 году за этот спектакль была вручена Ленинская премия, но получил её только Хачатуриян. Ни Якобсон, ни Волков её не удостоились. Каждый из них реагировал по-разному на эту несправедливость. Волков, бывая на концертах Хачатурияна, где тот («создавая себе ленинскую премию») играет куски из балета, пишет другу Слонимскому, что он «стал тенью знаменитости» [15, л. 30], но, возможно, это была бравада. А вот Якобсон, навещая драматурга, делился глубокой обидой. Он считал, что Хачатурияна без него нельзя было премировать. Волков же старался не поддаваться этому унизительному чувству обиды и говорил хореографу, перефразируя строки Ф. Тютчева: «Я не даю презренной пыли дышать божественным огнем» [16, л. 30 об.]. Часто шутливо называл себя «вице-лауреатом».



Рисунок 5 – Сцена из балета «Спартак»: версия Л. Якобсона, конец 1950-х гг. ПГКМ КП-1101511_02

В моменты, когда его приятель Слонимский (тоже либреттист) жаловался, что его забывают даже приглашать на совещания по постановкам спектаклей, он в порыве ярости отвечал ему, что «Хачатурян не нашел повода поблагодарить меня за “Спартак”, ни лично, ни в печати <...> И ничего, я живу, с этим надо мириться и не мириться лишь с тем, когда пишешь плохо» [14, л. 35]. С коллегой они довольно часто обсуждали место либреттиста

в музыкальном мире, и, хотя Волков отчётливо понимал прикладное значение драматурга в таких случаях, иногда его прорывало: «Когда надо устроить балет – тогда НАШ балет и гони монетку, а когда надо разделить лавры – тогда МОЙ балет. Вот и все» [14, л. 35 об.].

Но успех балета от этих внутренних разборок не уменьшался, в Ленинграде он прошёл более 200 раз.

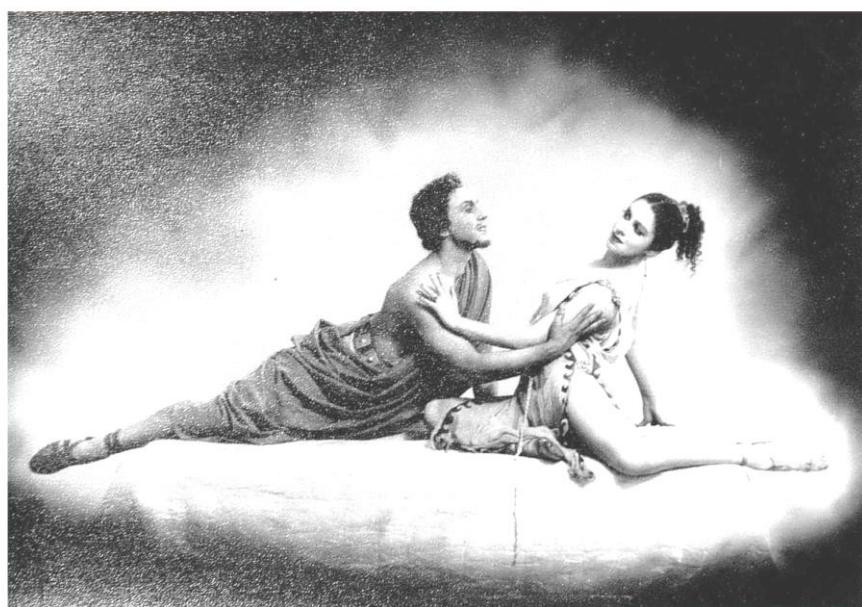


Рисунок 6 – Сцена из балета «Спартак» [С. Кузнецов, А. Шелест]: версия Л. Якобсона, конец 1950-х гг. Фото Г. Санько. РГБИ ЦВИ; № 11093/21

Эта первая постановка с Аскольдом Макаровым, Инной Зубковской и Аллой Шелест стала яркой страницей в истории хореографии. Многие республиканские и областные театры начинали

готовить балет уже для своего зрителя. География произведения была очень широка – Прибалтика, Кавказ, Сибирь, Москва...



Рисунок 7 – Сцена из балета «Спартак»

[А. Макаров, И. Зубковская].

Фото Г. Санько. РГБИ ЦВИ; № 11093/17

Каждый из новых постановщиков пытался подверстать тексты – что музыкальный, что хореографический, что драматургический – под себя, свой театр и свое понимание. Волков пишет Слонимскому, что Ермолаев (хореограф Алексей Николаевич Ермолаев (1910–1975)) собирается ставить «Спартака» в Ереване и соответственно хочет его сократить. Вообще – сокращение оказалось основным методом последующих постановщиков. Волкову было очень больно, но он приучил себя быть равнодушным к тому, на что не может повлиять: «*Текст коверкают в Риге. На здоровье!*» [17, л. 61 об.].

И вооружившись спокойствием делал эти поправки, видя, что от этого страдают психологические характеристики и образы персонажей. Горше всего было видеть, что Хачатуриян старается не видеть этого «коверканья»: «*Хачатуриян ничего не нужно, кроме музыки...*» [18, л. 63].

Конечно, такой знаковый балет решили поставить и в Москве в Большом театре.

В 1958 году балетмейстер Игорь Александрович Моисеев (1906–2007), несмотря на то, что в плотную занимался ансамблем народного танца, осуществил свою давнюю мечту о постановке. В спектакле участвовала молодая и одаренная Майя Плисецкая, но, к сожалению, это не помогло – спектакль долго на плаву не продержался. В результате руководство театра решило возобновить версию Якобсона. В Музее Большого театра хранится интереснейший документ – стенограм-

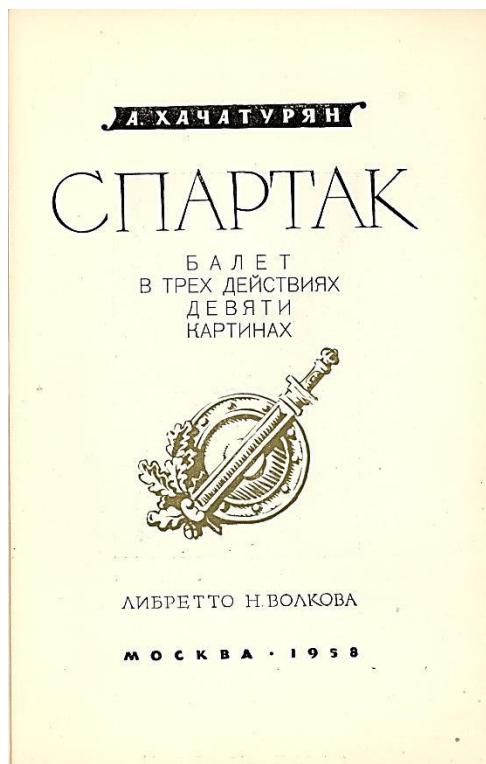


Рисунок 8 – Титульный лист издания «Спартак»

А. Хачатурияна по либретто Н. Волкова:

в 3 д., 9 карт. [Москва: ГАБТ СССР, 1958. 31 с.: ил.]

ма обсуждения новой версии балета на сцене Большого театра после прогона 16 марта 1961 года. Присутствовали: главный балетмейстер Л. Лавровский, А. Хачатуриян, Г. Уланова, Н. Волков, Л. Якобсон, художник Вадим Рындин.

Заседание было долгое, тягучее. Премьеру перенесли, чтобы доработать недостатки. А недостатками как раз и сочли нечто важное для драматурга Волкова и хореографа Якобсона – атмосферу, которую обсуждающие во многом сочли нагромождением. Спектакль сократили – из четырёх актов оставили только три. В одной из реплик Галина Уланова высказалась, что естественно после этого появились прорехи в драматургии [29, с. 33 и 37]. Сразу стало казаться, что барельефов слишком много.

Уже практически выгоревший Волков пишет своему другу Слонимскому: «*Якобсон ставит «Спартака», Уланова танцует Фригию, Рындин делает декорации. Арам кричит. Я изображаю «Новую редакцию». Словом – все как было и те же*» [19, л. 29].

И такой, совсем «сырой» спектакль повезли на гастроли в Америку, Волкова, естественно, не взяли. Хотели очередной раз показать триумф советского балета, но триумфа не произошло, постановку ждал практически провал. С лёдяным спокойствием Волков пишет другу-либреттисту о возвращении на щите 26 участников, о звонке Якобсона, который усиленно делал вид, что ничего не произошло. С огромной бо-

лью, без злорадства, Волков пишет о том, что балет не выдержал даже сравнения с одноимённым голливудским фильмом... Но драматург совершенно отчетливо понимал, что его вины в этой катастрофе нет, а выводы должны делать те, кто руководил бесконечным уродованием спектакля [25, л. 51]. Провал в Америке совпал и с «провалом», по мнению Волкова, балета и в кино: «Ошибка Тихомирова, что он исходил из балетного спектакля, а не из самого балета <...> Я отношусь к этому хладнокровно» [20, л. 45 об.]. (Вероятно, Волков имел в виду первую телеверсию балета – О.Б.).

Любимое детище Николая Волкова и Арама Хачатуряна, казалось, потерпело полный крах. Но недаром в своих письмах драматург не раз произносил новое имя советской хореографии –

Юрий Григорович. Он оценил его сразу: «Смотрел ленинградцев. Самый талантливый из молодых – Григорович» [22, л. 48]. Высоко оценивал он и его «Легенду о любви», и «Каменный цветок», был взволнован, когда балетмейстер решил ставить «Витязя в тигровой шкуре» – балет, который в 1937 году Волков не смог осуществить в связи с репрессиями против балетмейстера Сандро Ахметели [24, л. 50]. К сожалению, постановка так и осталась только в планах балетмейстера. Но то, что после смерти драматурга, в 1968 году, Григорович сделал новую постановку «Спартака» в Большом театре, вернув его в классическое русло, немного отредактировав сценарий Николая Дмитриевича и поставив его имя на афишу – это свершившееся предчувствие... [23, л. 112].

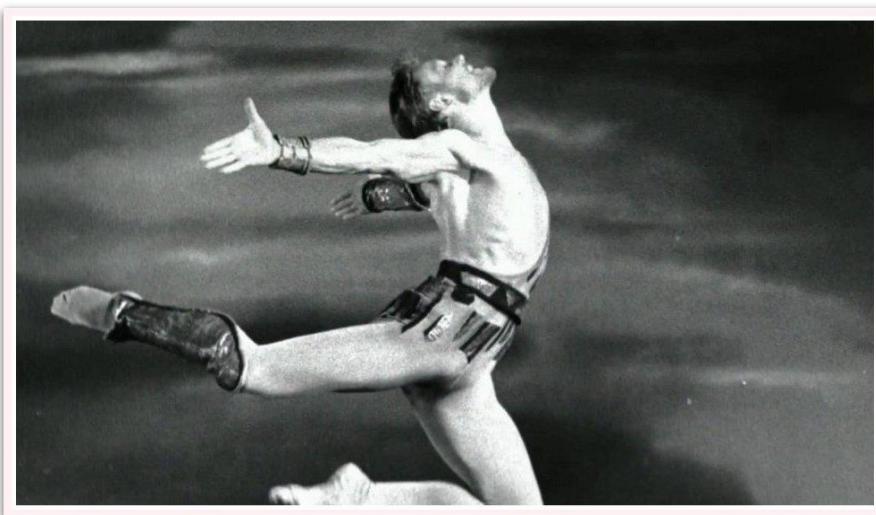


Рисунок 9 – В. Васильев в роли Спартака: версия Ю. Григоровича.

URL: <https://www.1tv.ru/news/2020-04-18/384237->

И пламя этого балета, как и «Пламя Парижа», горит уже без малого 60 лет, несмотря на нежелание некоторых балетоведов принять и

оценить неоспоримый вклад Н.Д. Волкова в это значительное явление культуры XX века [28].

Литература

1. Болдырева, О.П. Композитор Б. Асафьев и драматург Н. Волков: хитросплетения творческого со-дружества / О.П. Болдырева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1. – С. 18–19.
2. Волков, Н. Проект балетного спектакля «Спартак» / Н. Волков. – Текст : непосредственный // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 216. Лл. 1–6.
3. Заключение эксперта Ленцмана на либретто балета «Спартак» от 25.09.1952 [Копия] // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 117. Л. 2–3.
4. Заключение экспертов на либретто балета «Спартак» от 29.10. 1952 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 117. Л. 4.
5. Милин, Н. Балет «Спартак» на ленинградской сцене / Н. Милин. – Текст : непосредственный // Культура и жизнь. – 1957. – № 3. – С. 28.
6. Персон, Д.М. Арам Хачатурян. Жизнь и творчество : сборник к 60-летию со дня рождения / Д.М. Персон. – Москва : Советский композитор, 1963. – С. 14–15. – Текст : непосредственный.
7. Письма Н.Д. Волкову из Кировского театра о балете «Спартак» от 27.06.1950 и 03. 08.1950 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 54. Л. 1 и 2.
8. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 18 мая 1950 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 181. Л. 12.
9. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 08 июля 1950 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 181. Л. 14.

10. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [1952 г.] // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 181. Л. 33 об., Л. 60 об.
11. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 12 февраля 1956 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 2. Д. 29. Л. 8.
12. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [1956 г.] // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 181. Л. 11. об.
13. Письмо Волкова [членовик] в ГАБТ о либретто балета «Спартак». Июнь 1956 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1.
14. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 14 мая 1959 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 182. Л. 35. и 35 об.
15. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 12 сентября 1959 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 182. Л. 30.
16. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [1959 г.] // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 182. Л. 30 об.
17. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [1960 г.] // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 182. Л. 61 об.
18. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 15 июля 1960 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 182. Л. 63.
19. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 07 октября 1961 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 29.
20. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [апреля] 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 45 об.
21. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 26 июня 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 2. Д. 29. Л. 32.
22. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 21 июля 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 48.
23. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [августа] 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 112.
24. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от 10 сентября 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 50.
25. Письмо Н.Д. Волкова Ю.И. Слонимскому от [сентября] 1962 г. // ЦГАЛИ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 183. Л. 51.
26. Письмо Н.Д. Волкова и А.И. Хачатуриана в Кировский театр от 21 декабря 1956 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 20. Л. 5-6.
27. Письмо Э.-А. Барутчевой А. Хачатуриану о балете «Спартак» от 16.04. 1956 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 118. Л. 1-2.
28. Потемкина, С.Б. Спартак : на сцене и за кулисами Большого театра / С.Б. Потемкина ; Московская государственная академия хореографии. – Москва : Прогресс-традиция, 2018. – 278, [1] с. – Текст : непосредственный.
29. Стенограмма обсуждения балета «Спартак» после прогона 16 марта 1961 г. // Архив Музея Большого театра. – С. 33, 37.

References:

1. Boldyreva, O.P. Kompozitor B. Asaf'ev i dramaturg N. Volkov: hitropletenija tvorcheskogo sodruzhestva / O.P. Boldyreva. – Tekst : neposredstvennyj // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1. С. 18–19.
2. Volkov, N. Proekt baletnogo spektaklja «Spartak» / N. Volkov. – Tekst : neposredstvennyj // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 216. Лл. 1-6.
3. Zaključenie jeksperta Lencmana na libretto baleta «Spartak» ot 25.09.1952 [Kopija] // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 117. Л. 2-3.
4. Zaključenie jekspertov na libretto baleta «Spartak» ot 29.10. 1952 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 117. Л. 4.
5. Milin, N. Balet «Spartak» na leningradskoj scene / N. Milin. – Tekst : neposredstvennyj // Kul'tura i zhizn'. – 1957. – № 3. – С. 28.
6. Person, D.M. Aram Hachaturjan. Zhizn' i tvorchestvo : sbornik k 60-letiju so dnja rozhdenija / D.M. Person. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1963. – С. 14–15. – Tekst : neposredstvennyj.
7. Pis'ma N.D. Volkova iz Kirovskogo teatra o baleta «Spartak» ot 27.06.1950 i 03. 08.1950 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 54. Л. 1 i 2.
8. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 18 maja 1950 г. // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 181. L. 12.
9. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 08 iuljja 1950 г. // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 181. L. 14.
10. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [1952 г.] // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 181. L. 33 об., Л. 60 об.
11. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 12 fevralja 1956 г. // CGALI. F. 137. Op. 2. D. 29. L.8.
12. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [1956 г.] // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 181. L.11. об
13. Pis'mo Volkova [chlenovik] v GABT o libretto baleta «Spartak». Ijun' 1956 г. // ОАМ РГБИ. Ф. 1
14. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 14 maja 1959 г. // CGALI. F 137. Op. 1. D. 182. L. 35. i 35 об.
15. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 12 sentjabrja 1959 г. // CGALI. F 137. Op. 1. D. 182. L. 30.
16. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [1959 г.] // CGALI. F 137. Op. 1. D. 182. L. 30 об.
17. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [1960 г.] // CGALI. F 137. Op. 1. D. 182. L. 61 об.
18. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 15 iuljja 1960 г. // CGALI. F 137. Op. 1. D. 182. L. 63.
19. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 07 oktjabrja 1961 г. // CGALI. F 137. Op. 1. D. 183. L. 29.
20. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [aprеля] 1962 г. // CGALI. F. 137. Op. 1. D. 183. L. 45 об.
21. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 26 ijunja 1962 г. // CGALI. F. 137. Op. 2. D. 29. L. 32.
22. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 21 iuljja 1962 г. // CGALI. F. 137. Op. 1 D. 183. L. 48.
23. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [avgusta] 1962 г. // CGALI. F. 137. Op. 1 D. 183. L. 112.
24. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot 10 sentjabrja 1962 г. // CGALI. F. 137. Op. 1 D. 183. L. 50.

25. Pis'mo N.D. Volkova Ju.I. Slonimskomu ot [sentjabrja] 1962 g. // CGALI. F 137. Op. 1. D. 183. L. 51.
26. Pis'mo N.D. Volkova i A.I. Hachaturjana v Kirovskij teatr ot 21 dekabrja 1956 g. // OAM RGBI. F. 1. Op. 2. D. 20. L. 5-6.
27. Pis'mo Je.- A. Barutchevoj A. Hachaturjanu o balete «Spartak» ot 16.04. 1956 g. // OAM RGBI. F. 1. Op. 2. D. 118. L. 1-2.
28. Potemkina, S.B. Spartak : na scene i za kulisami Bol'shogo teatra / S.B. Potemkina ; Moskovskaja gosudarstvennaja akademija horeografii. – Moskva : Progress-tradicija, 2018. – 278, [1] s. – Tekst : neposredstvennyj.
29. Stenogramma obsuzhdenija baleta «Spartak» posle progona 16 marta 1961 g. // Arhiv Muzeja Bol'shogo teatra. S. 33, 37.

Для цитирования: Китаева, М.П. Значение информатизации для понимания произведений искусства / М.П. Китаева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 40–44.

УДК 7.072.2

Китаева Мария Петровна,
кандидат биологических наук, доктор психологических наук;
ОАНО ВО «Московский технологический институт»,
преподаватель
E-mail: kimape@mail.ru
Россия, г. Москва

ЗНАЧЕНИЕ ИНФОРМАТИЗАЦИИ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Аннотация. В статье рассматриваются основные области искусствоведения, на которые более всего повлияла информатизация современного мира. Результатами информатизации являются: большая доступность произведений искусства для искусствоведов и реципиентов; новые возможности сохранения произведений искусства, связанные с их оцифровкой; новые возможности анализа произведений искусства, связанные с искусственным интеллектом и развитием современного математического аппарата.

Ключевые слова: информатизация; искусствоведение; количественный анализ произведений искусства; искусствометрия; математический анализ произведений искусства.

Maria Kitaeva,
Ph.D. in Biology, Doctor of Psychological Sciences;
Moscow Institute of Technology,
Lecturer
E-mail: kimape@mail.ru
Russia, Moscow

THE IMPORTANCE OF INFORMATIZATION FOR UNDERSTANDING WORKS OF ART

Annotation. The article examines the main areas of art criticism that have been most influenced by the informatization of the modern world. The results of informatization are: greater accessibility of works of art for art historians and recipients; new opportunities for the preservation of works of art related to their digitization; new opportunities for the analysis of works of art related to artificial intelligence and the development of modern mathematical apparatus.

Keywords: informatization; art criticism; quantitative analysis of works of art; artometry; mathematical analysis of works of art.

Во второй половине XIX века в Германии зарождается движение искусствоведения (Kunstwissenschaft), которое можно охарактеризовать как движение за включение методологии естественных наук в область эстетических исследований [9]. С начала XX века произведения искусства начинают активно изучаться с помощью математического инструментария (П.А. Сорокин, В.М. Фриче, Г.Т. Фехнер, С.Ю. Маслов, Г.А. Голицын, В.П. Петров и др.). Современный мир информатизации углубил внедрение математической науки в искусствознание, создав новые возможности как для доступности произведений искусства исследователю, так и для расширения арсенала используемых математических методов, способных помочь исследователю в проведении сущностного анализа произведений искусства.

Повышение доступности произведений искусства связано с развитием технологий оцифровки, а также с появлением и стремительным распространением WEB-технологий и искусственного интеллекта. Первые позволяют сохранить произведения искусства в исходном виде, несмотря на естественные процессы разрушения физического носителя, на котором и с помощью которого реализовано произведение (холст, бумага, краски). Вторые делают доступными произведения искусства людям разных стран, континентов, вне зависимости от языковой среды (развитость современных программ для перевода, основанных на искусственном интеллекте, выполняющих перевод WEB-страницы или введенный текст за секунды) и географической отдаленности от музея, в котором произведение искусства хранится (при наличии быстрого и стабильного интернета доступ осуществляется

ется также за секунды или доли секунд). Третий, связанные с искусственным интеллектом, позволяют облегчить процесс обработки информации, связанной с произведениями искусства, что делает процесс исследования более быстрым, при этом позволяя получить глубинные выводы на основе простого по исполнению анализа, связанного с использованием различных статистических и математических пакетов.

Н.Н. Пименова, А.А. Шпак, К.А. Дегтяренко на основе проведенного исследования выделили следующие цифровые базы данных по искусству: EBSCO Information Services, IRIS Consortium, ресурс Исследовательского института Гетти в США, библиотека Europeana, WEB Gallery Of Art, International Foundation For Art Research, Art Loss Register, Public Art Archive, проект Министерства культуры России «Культурные ценности – жертвы войны», цифровые коллекции крупнейших музеев и галерей мира (Лувр, музей Европы Прадо, галерея Уффици, Лондонская национальная галерея, Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, музей Гуггенхайма), российский проект «Коллекция архитектурных планов», открытая база данных междисциплинарного искусства в России (МИР) [8].

Если говорить об анализе произведения искусства, то можно, вслед за Л.Р. Золотаревой, выделить в нем две стороны: 1) содержательную – значимую, связанную с духовным смыслом произведения, выраженную в сюжете, теме и идее; 2) формальную – знаковую, проявляющуюся в материальном воплощении духовного смысла [3].

Особое внимание уделяется осмыслинию пространства и времени в произведениях искусства. В.М. Петров подразделяет пространство произведения искусства на три группы: 1) внешнее – от пространства выставочного зала до пространства географического ареала; 2) пространство непосредственного функционирования, включающее размеры картин и их пропорции; 3) внутреннее пространство, подразумевающее пространство, отображаемое произведением, а также пространство качеств, которое несет реципиенту искусство. Таким же образом он подразделяет и время произведения искусства: 1) внешнее – время создания произведения, включающее длительность жизни произведения – физическую и духовную; 2) время, в течение которого создается художником произведение, а также время, которое затрачивается реципиентом на контакт с художественным произведением; 3) внутреннее – то время, которое изображается в произведении [7].

Понятие пространства в искусстве тесно взаимосвязано с понятием перспективы, предлагающим следующие ее варианты, проявляющиеся в изобразительном искусстве на разных этапах жизни человечества: «система ортогональных проекций (живопись Древнего Египта); наблюдательная, параллельная (живопись средневекового Китая и Японии); обратная перспектива (живопись Византии и Древней Руси); классическая прямая линейная перспектива, воздушная перспектива (живопись итальянского Возрождения, европейская живопись XVII в.); панорамная, купольная, сферическая перспектива (К.С. Петров-Водкин), перцептивная перспектива (К.Д. Фридрих, П. Сезанн)» [3, с. 158].

Время ярче всего выражается в архитектуре: «это ритм движения человека в здании, ансамбле, парке, ритм обхода и обзора, диктуемый масштабом и ритмом – колоннад, аркад, помещений в анфиладах, аллей в парках, зданий на площади» [3, с. 158]. В живописи и скульптуре оно проявляется через косвенные признаки. Л.Р. Золотарева выделяет «обратное время», подразумевающее обращение внимания художника, скульптора к прошлым эпохам, которые романтизируются в его произведениях [3].

Представленность живописных произведений в определенном периоде времени можно количественно определить на основе рода произведений живописного искусства (монументальная, станковая, декоративная, декоративно- театральная, миниатюрная), жанра, материала, техники, композиции, перспективы, ритма, формата и размера, цвета, колорита [3; 7].

Есть возможность перевести на количественный уровень три основных типа методологических инструментов искусствоведения: 1) традиционные – «историко-культурный, социологический, сравнительный, биографический и творческо-генетический подходы» [3, с. 160]; 2) новые – структурный, семиотический, стилистический анализы, микроанализ, «внимательное чтение» [3, с. 160]; 3) «инструменты анализа социального функционирования текста (изучение критической литературы о произведении, конкретно-социологический анализ читательской, зрительской аудитории)» [3, с. 160].

Особое внимание исследователи XX века уделяли эволюции стиля произведений изобразительного искусства, сопоставляя его с эволюцией культуры. П.А. Сорокин выделял три формы искусства: идеационное (духовное, связанное с богом), чувственное (телесное, связанное с человеком) и идеалистическое (как среднее между идеационным и чувственным). На основе статистического анализа более 100 000 произведений живописи и скульптуры восьми европейских стран он показал, как эти формы искусства чередуются в истории человеческой культуры.

В концепции П.А. Сорокина ярко проявляются три закона диалектики. Первый закон диалектики – единства и борьбы противоположностей – выражается в том, что изменения в содержании и стиле искусства связаны с противостоянием двух полюсов (идеационного и чувственного). Второй закон – переход количественных изменений в качественные – выражается в переходе от одного стиля (благодаря постепенному исчерпанию его возможности привлекать внимание и интерес реципиентов) к другому, а затем – снова к предыдущему. Третий закон – отрицания отрицания – дополняет два предыдущих, показывая, как через отрицание одного стиля происходит переход в противоположный через преодоление старого стиля, сохраняя при этом преемственность в развитии и утверждении нового стиля.

К. Мартиндейл в концепции эмпирической эстетики рассматривает изменчивость искусства как способ обеспечить постоянный рост потенциала возбуждения художественных произведений, подразумевающий под собой степень эмоционального воздействия искусства на реципиентов, силу его влияния на человека. Для того чтобы к искусству не наступило привыкания, оно должно постоянно стремиться к новизне, постоянно изменяться [7].

С.Ю. Маслов рассчитал индекс асимметрии аналитических и синтетических процессов в архитектуре, происходящий идейно из теории асимметрии полушарий головного мозга человека (левое полушарие – аналитическое, правое полушарие – синтетическое). На основе индекса асимметрии он выделил аналитический стиль искусства, подразумевающий строгость и логичность построек, стремление к четкому выявлению конструкции (Высокое Возрождение, ампир, конструктивизм) и синтетический стиль искусства, предполагающий чувственность, склонность к причудливости и гротеску, преувеличенный декор и претенциозность, стремление скрыть конструкцию (маньеризм, рококо, модерн) [7]. Для аналитического стиля характерны следующие особенности: стремление к нормативности, рациональность, строгость формы, лаконизм, аскетизм в выразительных средствах, графичность, уравновешенность, статичность, дискретность, холодные цвета, отсутствие цветовых градаций, гладкая живопись. Для синтетического стиля характерны следующие особенности: стремление к оригинальности, интуитивность, свобода формы, богатство, разнообразие выразительных средств, живописность, колористичность, экспрессивность, динамичность, текучесть, наличие переходов между элементами, тяготение к теплым цветам, множество цветовых градаций, фактурная живопись [7]. В этой

концепции можно также проследить действие всех трех основных законов диалектики.

В.М. Петров на основе индекса асимметрии аналитических и синтетических процессов рассчитал индекс асимметрии творчества художника: $K = (N_l - N_r) / (N_l + N_r)$, где N_l – количество утверждений, свидетельствующих о левополушарном доминировании, а N_r – количество утверждений, свидетельствующих о правополушарном доминировании [7].

Г.Т. Фехнер, основываясь на собственной концепции экспериментальной эстетики, измерил огромное количество предметов и показал статистически, что большая часть этих предметов имеет формат золотого сечения. Его эксперимент, проведенный с участием 347 мужчин и женщин показал, что прямоугольники по золотому сечению чаще являются приятными [7]. Таким образом, Г.Т. Фехнер сумел показать действенность закона золотого сечения.

Г.Д. Биркгоф вывел формулу эстетической меры: *Эстетическая мера = Степень упорядоченности / Степень сложности формы объекта*. Г.Дж. Айзенк, основываясь на результатах собственных психологических экспериментов восприятия предметов искусства, изменил формулу эстетической меры: *Эстетическая мера = Степень упорядоченности × Степень сложности формы объекта*. К. Шенон, основываясь на законах психологии восприятия, ввел в объяснительный аппарат приятности/неприятности произведения искусства формулу информативности: $I = -p \log_2 p$, где p – вероятность того, что точка фиксации внимания находится на «различающей» части воспринимаемого прямоугольника. Согласно его результатам, максимальной информативностью обладает прямоугольник, соответствующий золотому сечению. Он же оказывается и самым приятным для реципиентов [7].

Метод формально-стилистического анализа Г. Вельфлина был направлен на выработку универсального языка анализа произведений искусства, используя метод противопоставления. В своем методе он пытался полностью исключить влияние субъективности художника и реципиента [2]. Е.Р. Брюханова formalизовала метод Г. Вельфлина посредством применения математического аппарата на основе нечеткой логики (подразумевающей работу с нечеткими множествами), которая отражает характер человеческого мышления в ситуации неопределенности реальности. Для определения типа художественного стиля она использовала пять основных полярных переменных: 1) линейное – живописное; 2) плоскостное – пространственное; 3) замкнутая – открытая форма; 4) единичное – множественное; 5) ясное – неясное. Каждая переменная оценивалась респондентами по 3-х или 4-раздельной шкале [2].

Теория историко-социологического анализа пластических и цветовых доминант в произведениях искусства В.М. Фриче явила основой для анализа К.К. Ляшева произведений современных художников. В своем исследовании он использовал следующие категории, которые оценивал количественно: жанр, сюжет, цвет, колорит, форма, техника, фактура поверхности, размер работы, композиция и характер изображения [6]. Будучи специалистом в области психологии, автор дополнил искусствоведческий анализ психологическим.

Подобным образом проводились исследования другими специалистами – В.В. Бердышевым [1] и А.А. Лебедевым [5]. А.А. Лебедев дополнительно проводил анализ композиции как со-расположения элементов картины разной формы и цвета, определял композиционный баланс, выделял фигуру и фон, рассчитывал ритм, плотность, смотрел вариант контраста (последовательный или симультанный) [5].

В.М. Петров в соответствии с теоретико-информационным подходом, используемым в рамках искусствометрии (термин Ю.М. Лотмана), изучил 822 картины XV–XX веков, относящиеся к четырем национальным школам живописи: французской, итальянской, испанской и русской. Он обнаружил, что в каждой картине любой национальной школы живописи присутствует в среднем 5–6 цветовых элементов. При этом он предположил, что любую национальную школу живописи можно охарактеризовать на основе национальной цветовой триады, включающей свето-цветовой эталон (как правило, наиболее часто встречающийся в окружающем мире в данном географическом ареале) и два других доминирующих цвета, компенсирующих эталон. Согласно результатам проведенных им исследо-

Литература:

1. Бердышев, В.В. Этапы изучения рисунка и живописи в дизайн-образовании / В.В. Бердышев, Н.А. Захаров, В.В. Кучеровская. – Текст : непосредственный // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2012. – № 1. – С. 151–155.
2. Брюханова, Е.Р. Нечеткая система формальной оценки произведений изобразительного искусства / Е.Р. Брюханова, О.А. Антамошкин. – Текст : непосредственный // Экономика и социум. – 2018. – № 7 (50). – С. 316–322.
3. Золотарёва, Л.Р. Описание и анализ произведения искусства: эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий / Л.Р. Золотарёва. – Текст : непосредственный // Известия АлтГУ. – 2012. – № 2-1. – С. 157–162.
4. Кривцова, Л.А. Герменевтика изобразительного искусства: от смыслополагания к пониманию / Л.А. Кривцова. – Текст : непосредственный // Вестник ИвГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2013. – № 2. – С. 53–69.
5. Лебедев, А.А. Феноменология визуальных образов в психологии изобразительного искусства / А.А. Лебедев. – Текст : непосредственный // Развитие личности. – 2011. – № 2. – С. 68–81.
6. Ляшев, К.К. Интерпретация формальных и содержательных показателей в произведениях изобразительного искусства: результаты социально-психологического исследования произведений современной украинской живописи / К.К. Ляшев. – Текст : непосредственный // Телескоп. – 2011. – № 6 (90). – С. 29–32.
7. Петров, В.М. Количественные методы в искусствознании. Выпуск 1. Пространство и время художественного мира / В.М. Петров. – Москва : Смысл, 2000. – 204 с. – Текст : непосредственный.

ваний, для французской и итальянской школы характерны желтый, оранжевый и синий; для испанской – белый, красный и черный; для русской – белый, красный и зеленый [7].

Л.А. Кривцова рассматривает изучение произведений искусства, содержащих художественные знаки, с позиции семиотики. С ее точки зрения, любое художественное произведение можно проанализировать, выделив в нем следующие единицы, несущие семантическую информацию: 1) материал, из которого создано произведение искусства; 2) экспрессивность; 3) свойства линий; 4) цвет, колорит; 5) соотношение света и тени, светлоты; 6) размеры, пропорции; 7) образ или форма; 8) сюжет; 9) особенности контекста.

Подытоживая результаты нашего анализа, мы можем сказать, что современный математический аппарат в сочетании с WEB-технологиями и искусственным интеллектом, характеризующим век информатизации, позволяет провести достаточно глубокий анализ отдельных произведений искусства, групп произведений искусства – вплоть до национального и географического масштаба, стилевых направленностей отдельных художников и групп художников, и, благодаря этому, проследить эволюционную направленность в сфере искусства. При этом следует отметить, что особенно важным при использовании средств информатизации является глубокое профессиональное понимание самого искусства как такового, возможностей его категоризации и типологизации на основе множества разнообразных критериев, которые могут быть оценены количественно. При этом полученные количественные результаты могут быть интерпретированы качественно, позволяя внести новые знания в область искусствоведения.

8. Пименова, Н.Н. Цифровое искусствознание: возможная типология баз данных по искусству / Н.Н. Пименова, А.А. Шпак, К.А. Дегтяренко. – Текст : непосредственный // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2023. – 16 (12). – С. 2273–2284.

9. Цзяньхуо Лин. Публичная сфера современного искусства: в поисках нового подхода в искусствознании / Лин Цзяньхуо – Текст : непосредственный // Вестник ОмГУ. – 2020. – № 4. – С. 74–81.

References:

1. Berdyshev, V.V. Etapy izucheniya risunka i zhivopisi v dizayn-obrazovanii / V.V. Berdyshev, N.A. Zakharov, V.V. Kucherovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki. – 2012. – № 1. – S. 151–155.
2. Bryukhanova, E.R. Nechetkaya sistema formal'noy otsenki proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva / E.R. Bryukhanova, O.A. Antamoshkin. – Tekst : neposredstvennyy // Ekonomika i sotsium. – 2018. – № 7 (50). – S. 316–322.
3. Zolotareva, L.R. Opisanie i analiz proizvedeniya iskusstva: estetiko-iskusstvovedcheskiy i pedagogicheskiy instrumentariy / L.R. Zolotareva. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya AltGU. – 2012. – № 2-1. – S. 157–162.
4. Krivtsova, L.A. Germenevtika izobrazitel'nogo iskusstva: ot smyslopolaganiya k ponimaniyu / L.A. Krivtsova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik IvGU. Seriya: Gumanitarnye nauki. – 2013. – № 2. – S. 53–69.
5. Lebedev, A.A. Fenomenologiya vizual'nykh obrazov v psikhologii izobrazitel'nogo iskusstva / A.A. Lebedev. – Tekst : neposredstvennyy // Razvitie lichnosti. – 2011. – № 2. – S. 68–81.
6. Lyashev, K.K. Interpretatsiya formal'nykh i soderzhatel'nykh pokazateley v proizvedeniakh izobrazitel'nogo iskusstva: rezul'taty sotsial'no-psikhologicheskogo issledovaniya proizvedeniy sovremennoy ukrainskoy zhivopisi / K.K. Lyashev. – Tekst : neposredstvennyy // Teleskop. – 2011. – № 6 (90). – С. 29–32.
7. Petrov, V.M. Kolichestvennye metody v iskusstvoznanii. Vypusk 1. Prostranstvo i vremya khudozhestvennogo mira / V.M. Petrov. – Moskva : Smysl, 2000. – 204 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Pimenova, N.N. Tsifrovoe iskusstvoznanie: vozmozhnaya tipologiya baz dannykh po iskusstvu / N.N. Pimenova, A.A. Shpak, K.A. Degtyarenko. – Tekst : neposredstvennyy // Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnye nauki. – 2023. – 16 (12). – S. 2273–2284.
9. Tszyan'khou Lin. Publichnaya sfera sovremennoogo iskusstva: v poiskakh novogo podkhoda v iskusstvoznanii / Lin Tszyan'khouyu – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik OmGU. – 2020. – № 4. – S. 74–81.

Для цитирования: Маслова, Е.Е. Блогинг как инструмент продвижения классической музыки / Е.Е. Маслова, О.В. Белова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 45–50.

УДК 78.073

Маслова Елизавета Евгеньевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение
E-mail: elis.maslov01@mail.ru
Россия, г. Челябинск

Белова Ольга Владимировна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru
Россия, г. Челябинск

БЛОГИНГ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Статья рассматривает влияние современных форм коммуникации на сферу классической музыки, с акцентом на использовании блогинга в её продвижении. Основные особенности различных типов блогов анализируются в контексте информационных технологий и обосновываются целью привлечения и удовлетворения потребностей молодой интернет-аудитории в области музыкального просвещительства.

Ключевые слова: блогинг; музыкальная журналистика; интернет-журналистика; музыкальное просвещение.

Elizaveta Maslova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.05 Musicology
E-mail: elis.maslov01@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

Olga Belova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,
Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition
E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

BLOGGING AS A MODERN TOOL FOR PROMOTING CLASSICAL MUSIC

Annotation. The article examines the influence of modern forms of communication on the field of classical music, with an emphasis on the use of blogging in its promotion. The main features of various types of blogs are analyzed in the context of information technology and justified in order to attract and meet the needs of a young Internet audience in the field of music education.

Keywords: blogging; music journalism; online journalism; music education.

В эпоху цифровых технологий основным источником знаний, средством коммуникации и способом досуга стала сеть Интернет, составившая серьезную конкуренцию традиционным видам СМИ. Она многократно усилила такие свойства информации, как доступность (подключение к серверам возможно практически из любой точки мира), актуальность (новая информация доступна спустя секунды после публикации) и полнота (возможно одновременное подключение к неограниченному количеству серверов). Вместе с изменением источника и характера информации появляются и развиваются новые виды и жанры журналистики, в том числе – музыкальной.

Одним из популярных интернет-жанров современных СМИ стал блог. Он представляет собой публичный онлайн-дневник, посвященный абсолютно любому явлению: от образования и маркетинга до хобби и повседневной жизни. Отличительными его чертами являются большая доступность и субъективность.

В рамках настоящего исследования был проведен социальный опрос среди основной целевой аудитории новых форматов онлайн-журналистики (пользователей от четырнадцати до тридцати лет). Результаты его условно можно поделить на три категории, первая из которых – степень увлеченности классической музыкой.

Результаты опроса гласят, что 66,7% респондентов характеризуют свой интерес как частичный, направленный на общий культурный рост. В то время как 33,7% глубоко заинтересованы академическим музыкальным искусством. Вторая категория полученных результатов – степень посещаемости мероприятий в филармонии. Мы выяснили, что 55,6% опрошенных становятся гостями концертных организаций примерно раз в год, а 33,3% делают это на регулярной основе. Ключевой категорией проведенного опроса является источник полученных знаний о музыкальном искусстве. Лидирующую позицию занимает дополнительное музыкальное образование (77,8%), в меньшинстве – телевидение (22,2%), регулярная пресса (5,6%) и радио (5,6%). На социальные сети и видеохостинг Youtube приходится в сумме 91,7% голосов, что указывает на актуальность популяризации высокого классического искусства через интернет посредством блогов, с которыми, к сожалению, пока знакомы только 22% опрошенных пользователей. Стоит отметить, что ни один респондент не выразил полного отсутствия заинтересованности музыкальным искусством.

Формат блога, как правило, выбирают лидеры общественного мнения, среди которых журналисты, музыканты, писатели, политики и т. д. Основная направленность их контента чаще

всего не соответствует профессиональной компетенции самого блогера, иначе такой спикер обретает статус эксперта. В обоих случаях блог будет обладать своими отличительными особенностями. Например, развлекательный контент обычно транслируется ведущим без соответствующего образования. В формате видеоблога не исключены юмористические вставки, применение просторечий и жаргонизмов, характерных для низших слоев населения. Этот факт делает автора контента для слушателя «своим» человеком, вызывающим интерес и доверие.

В рамках экспертного блога транслируемый текст приобретает стилистическую специфику сетевых СМИ: доминирование разговорной речи, использование ярко экспрессивных, нарочито усиленных заголовков и речевых оборотов, графических неязыковых знаков, англизмов, ограниченное применение терминологии или подробное ее разъяснение [3]. Такое стилистическое «упрощение» зачастую связано с коммерческими целями создания блога, желанием привлечения новых читателей или зрителей и расширения целевой аудитории.

Социальный опрос показал критерии, согласно которым пользователи интернета выбирают интересный для себя блог. Его результаты приведены в графике (рисунок 1).

Какими качествами должен обладать блог, чтобы заинтересовать Вас?

18 ответов

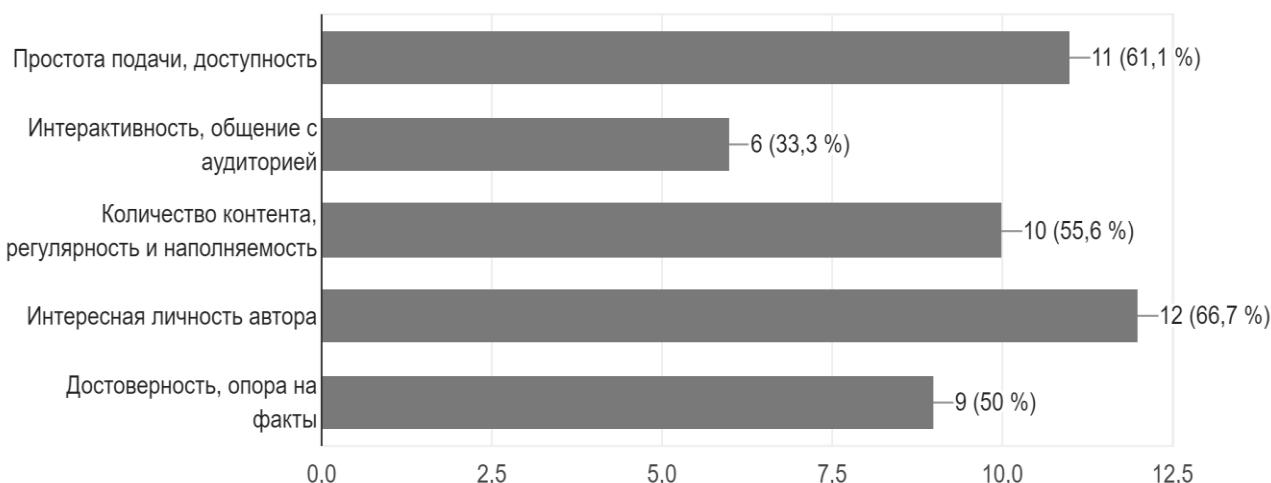


Рисунок 1 – Результаты опроса «Какими качествами должен обладать блог, чтобы заинтересовать Вас?»

Основой любого блога является наполняющий его материал (в текстовом блоге), транслируемая информация (видеоблог), иначе говоря, контент. Он должен быть актуальным, запоминающимся и обновляться на регулярной основе в соответствии с трендами и контент-

планом. Несмотря на разговорный стиль речи, экспертный блог исключает применение жаргонной лексики. Опрос пользователей продемонстрировал наиболее интересные для интернет-сообщества виды информации о классической музыке (рисунки 2, 3).

Какой контент в блоге, посвященном классической музыке, Вам был бы более интересен?

18 ответов

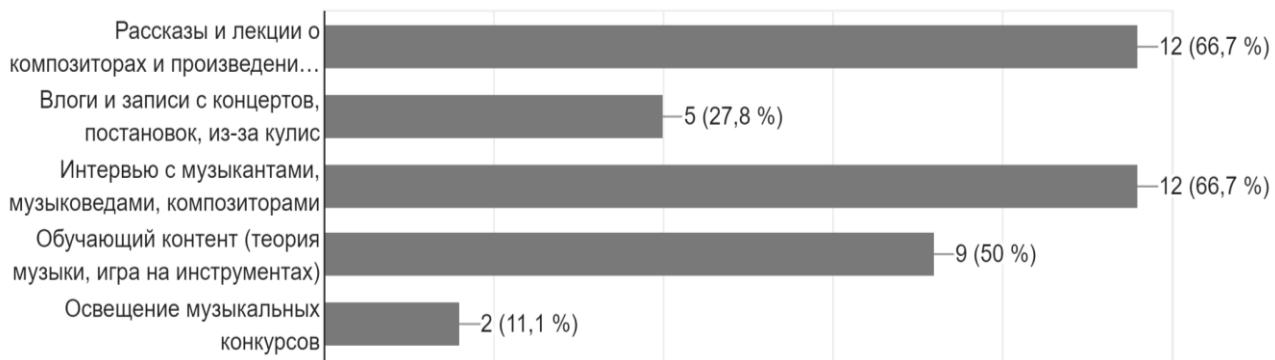


Рисунок 2 – Результаты опроса «Какой контент в блоге, посвященном классической музыке, Вам был бы более интересен?»

Какой вид блога Вам наиболее близок?

18 ответов

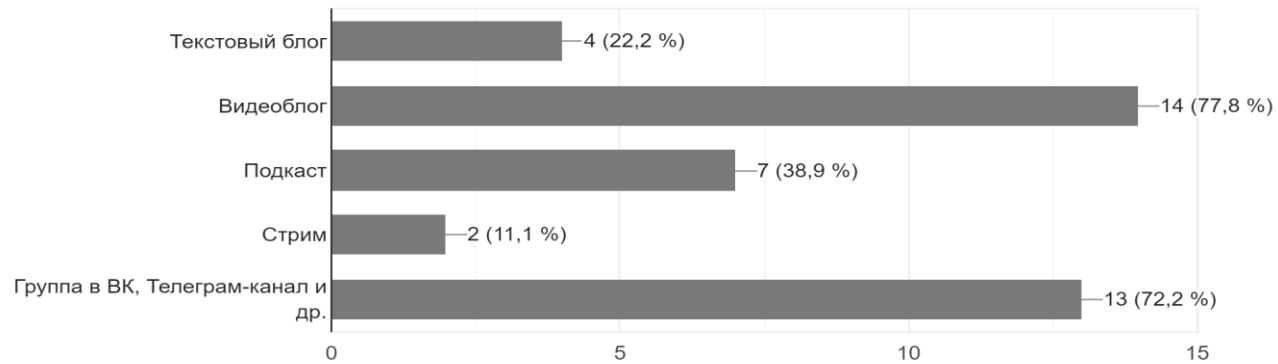


Рисунок 3 – Результаты опроса «Какой вид блога Вам наиболее близок?»

По характеру мультимедиа Д. Колезев выделяет три вида блогов: текстовый блог, видеоблог и подкаст [7, с. 109]. Рассмотрим в отдельности каждый из видов и его воплощение в мультимедиапространстве академической музыки.

У истоков феномена блогинга стоял текстовый блог, основным инструментом которого является текст. Такой тип блога, особо популярный в предыдущем десятилетии, зачастую лишен иллюстративной части, однако в наши дни текстовый блог отличается наличием красочных иллюстраций, нарисованных художниками или созданных инструментами GPT. В русскоязычном интернет-пространстве большую популярность имели текстовые блоги на LiveJournal, diary.ru и других площадках. Ярким примером текстового блога, посвященного академической музыке, является портал «Классика». Он выполняет образовательную и просветительскую функции, так как содержит контент из статей и обзоров, углубленного анализа музыкальных произведений, а также интервью и рецензий.

С течением времени произошел всплеск технического прогресса: текстовый блог вытес-

нили видеохостинги, что способствовало появлению видеоблогеров. Блогер в данном формате транслирует информацию через видеозаписи, более подходящие под сопровождение рутины или досуга и потому не требующие от зрителя отдельно выделенного времени. Визуальная составляющая блога выходит на первое место, в то время как автор контента выполняет функцию артиста. Новые актуальные формы взаимодействия с аудиторией, в том числе по теме академической музыки, сформировались на видеохостинге YouTube.

Подавляющее большинство видеоблогов – это пример разговорной речи, более привычной и подходящей для неформальной обстановки. Разговорная речь характеризуется использованием фразеологии и активностью экспрессивно-эмоциональной лексики, что может выражаться в таких окрасках, как фамильярная, ласкательная, неодобрительная, ироническая и других оценочных характеристиках с понижением стиля. Часто используются авторские неологизмы (окказионализмы). Однако среди довольно многочисленных блогов о классической музыке мы

наблюдаем совсем другую картину: спикеры – музыковеды, музыкальные журналисты или студенты музыкальных учебных заведений, в своих видео придерживающиеся более чистой и грамотной речи. Таковы, например, блог Ивана Соколова «Лекции о классической музыке», Youtube-канал «Анна Виленская и Открытый музыкальный лекторий», блог московской пианистки и композитора Ольги Ивановой «Записки пианистки», музыкальный лекторий Ляли Кандуаровой *Con spirito* и др.

Популярностью в сети пользуется видеоблог музыкального журналиста Вадима Журавлева «Сумерки богов». Автор – профессиональный критик, всю творческую жизнь писавший об опере, участвовавший в репертуарной политике Большого театра и Дома музыки. Для В. Журавлева блогерство – «идеальная журналистика, где нет рамок, редакторов, сроков». Youtube-канал «Сумерки богов» всего за три года смог собрать аудиторию из тридцати тысяч подписчиков, а общее количество просмотров роликов превысило пять миллионов. На канале автор зачитывает на камеру текст собственных рецензий на спектакли, оперные фестивали, дает обзор новых постановок, ведет просветительские лекции или интервьюирует музыкантов [2].

Не чужд музыкальной среде и развлекательно-юмористический контент. Один из наиболее популярных видеоблогов такого направления – Youtube-канал *Stradivaly*, созданный студентами Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и ориентированный на обучающихся музыкальных колледжей и вузов. Среди форматов канала – шуточные музыкальные баттлы (битвы, соревнования), скетчи (зарисовки) на тему обучения в консерватории, тематические переозвучки популярных фильмов, каламбуры, шортсы (короткие видео «телефонного» вертикального формата) и др., а также новости музыкального мира, живые обзоры крупных конкурсов, интервью с выдающимися музыкантами и др. За пять лет деятельности и около ста пятидесяти видео канал собрал аудиторию в сто семьдесят тысяч зрителей, что позволило коммерциализировать его деятельность путем создания мерча (тематических сувенирных товаров).

Помимо музыкальных критиков и эрудитов видеоблоги ведут и профессиональные музыканты, посвящая их собственному композиторскому и исполнительскому творчеству. Новый формат «возвращает исполнителям давно утраченную возможность непосредственного общения музыканта с публикой без посредников в лице представителей большой индустрии: концертных организаций, продюсерских центров, телевидения, звукозаписывающих студий, музыкальных изданий и критиков. Здесь ауди-

тория выбирает любимых исполнителей, исходя из собственного представления о прекрасном, и делает их популярными. Чем больше просмотров, комментариев, подписок, тем чаще видео канала попадает в поисковые выдачи и рекомендуется другим пользователям» [2, с. 44].

О. Василенко отмечает два противоположных результата подобного способа музыкального самопрдвижения: с одной стороны, видеоблог может стать отличной стартовой площадкой для молодого исполнителя или средством рекламы творчества состоявшихся музыкантов. Так, украинская пианистка Валентина Лисица пришла к идеи видеоблога в 2007 г., во время застишья в своей карьере. Сегодня ее канал имеет более полумиллиона подписчиков, а самое популярное видео уже набрало пятьдесят три миллиона просмотров. Наличие собственной обширной аудитории во всех частях мира привлекло концертных продюсеров. Сейчас В. Лисица дает до восьмидесяти концертов в год и имеет контракт с немецкой звукозаписывающей фирмой Decca. Опыт В. Лисицы демонстрирует новый способ построения исполнительской карьеры, где интернет-аудитория музыканта постепенно создает ему популярность и превращается в слушателей живых концертов [2].

С другой стороны, онлайн-публикации частично обесценивают деятельность музыканта, делая сотрудничество с ним коммерчески менее выгодным. Существенной проблемой стал вопрос авторского права на произведения и исполнение. Так, известный польский пианист К. Циммерман отмечает возникновение проблем с развитием исполнительской карьеры из-за работы Youtube: бесплатный доступ к видеозаписям его выступлений привел к падению продаж CD и усложнил отношения со звукозаписывающими студиями. Также издатели и музыканты теряют доход от трансляций на телевидении и в ряде случаев – от продаж билетов на концерты. Процесс переосмысливания системы музыкальной Youtube-среды на этическом и законодательном уровне продолжается до сих пор.

Одна из новых форм взаимодействия с онлайн-аудиторией – стрим. Несмотря на опасения деятелей искусства по поводу снижения посещаемости театров и концертных залов из-за доступности онлайн-просмотра, стримы зарекомендовали себя как действенный инструмент рекламы, популяризации и продвижения академической музыки. Онлайн-публика, впечатленная спектаклем или концертом, с большой вероятностью приобретет билеты для «живого» посещения. Частичная окупаемость трансляций может быть обеспечена системой донатов, платных подписок или отдельных платных трансляций, стоимость которых значительно более демократична по сравнению с обычным билетом.

Кроме того, помимо прямых включений из концертного зала после введения режима самоизоляции 2020 г. популярность приобрели онлайн-трансляции архивных цифровых записей. Показ архивных спектаклей проводили такие организации, как Большой театр, Metropolitan Opera, Мариинский театр и т. д.

В период пандемии свое место в мире блогинга занимает подкаст, первоначально представлявший собой своего рода аудиолекцию. Сейчас их существует несколько типов: аудиоблог, интервью, ток-шоу/круглый стол или беседа и музыкальный подкаст. Такой формат близок к радиопередаче и имеет схожие с ней жанровые черты: широкое использование элементов литературной, разговорной, обиходно-бытовой речи; преобладание нейтральных языковых средств над специальной лексикой; избегание сложных предложений, простота синтаксических конструкций; большое значение интонации и экспрессивности голоса диктора.

Стоит отметить, что любой подкаст имеет музыкальное сопровождение – как фоновую музыку, так и музыкальные иллюстрации. Саундтрек подкаста, во-первых, поддерживает тематику и иллюстрирует голос диктора, во-вторых – служит звуковой границей между смысловыми частями подкаста, в третьих – брендирует шоу и развлекает слушателя. Поэтому к музыкальному сопровождению подкаста выдвигается ряд строгих требований. В первую очередь он должен быть ненавязчивым и не отвлекать слушателя от речи ведущих, а также тематически совпадать с ее содержанием. Музыкальные иллюстрации, напротив, должны быть яркими, запоминающимися, создавать настроение и поддерживать интерес слушателя.

Важным музыкальным элементом подкаста является джингл – открывающая или завершающая музыкальная тема подкаста, его визитная карточка. В отличие от предыдущих компонентов саундтрека, джингл – это брендовый контент, сохраняющийся на протяжении всех выпусков подкаста, сочетающий индустриаль-

ную, коммерческую основу и авторский художественный стиль [8].

Формат подкаста получил положительный опыт в контексте современной реальности. В частности, аудиторией ценится его доступность. Подкаст удобно слушать в любое время и в любом месте: во время домашних дел, за рулем автомобиля, в очереди и общественном транспорте и т. д. Также подобный формат зачастую применяют как дополнительный инструмент для продвижения видеоблога, например, подкаст «От Баха до наших дней» на платформе Литрес, записанный композитором И. Соколовым.

Большую популярность в сети приобрел подкаст культуролога и музыковеда Анастасии Четвериковой «Искусство для пацанчиков». Автор рассказывает массовой публике о музыке, живописи и архитектуре, об особенностях классического и современного искусства в доступной, популярной и несколько упрощенной форме. Контент подкаста основан на отборе наиболее интересных и вызывающих фактов, заголовках, провоцирующих интерес, использовании просторечий и даже жаргонизмов. По материалам подкаста издана интерактивная книга.

Таким образом, исследование роли блогинга в продвижении классической музыки позволяет проследить значительный потенциал современных коммуникационных платформ для привлечения новой аудитории и популяризации музыкального контента. Блогинг становится эффективным инструментом в контексте современной цифровой эпохи, позволяя музыкантам и организаторам мероприятий установить тесный контакт с публикой и расширить свой охват в онлайн-пространстве. Путем использования различных типов блогов и стратегий привлечения внимания аудитории, можно способствовать увеличению интереса к классической музыке, ее изучению и пониманию. На основании вышеизложенного можно сказать, что блогинг становится не только средством продвижения, но и важным механизмом взаимодействия с аудиторией, способствуя развитию классической музыкальной культуры в современном мире.

Литература:

1. Бузуева, Д.Д. Специфика разговорного стиля в речи видеоблогеров / Д.Д. Бузуева, Д.А. Пелихов. – Текст : электронный // Язык. Культура. Медиакоммуникация. – 2021. – № 2 – Т. 1. – URL: <https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/17> (дата обращения: 15.10.2024).
2. Василенко, О.А. Классическая музыка в медиапространстве YouTube: проблемы и новые возможности / О.А. Василенко. – Текст : непосредственный // Музикальное образование и наука. – 2021. – № 2 (15). – С. 42–46.
3. Галкина, Т.В. Функционально-стилистическая специфика языка сетевых средств массовой информации / Т.В. Галкина. – Текст : непосредственный // Северный регион: наука, образование, культура. – 2014. – № 1. – С. 210–216.
4. Калмыков, А.А. Интернет-журналистика. Теоретические основы : академический учебник / А.А. Калмыков, Л.А. Коханова. – Москва : Академия медиаиндустрии, 2018. – 370 с. – Текст : непосредственный.

5. Курышева, Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Музыковедение» / Т.А. Курышева. – Москва : ВЛАДОС-Пресс, 2007. – 294 с. – Текст : непосредственный.
6. Лущиков, В.А. Жанрово-тематические и языковые особенности видеоблогов / В.А. Лущиков, М.В. Терских. – Текст : электронный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Общественные науки. – 2018. – № 14. – С. 57–75. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-tematicheskie-i-yazykovye-osobennosti-videooblogov> (дата обращения: 29.10.2024).
7. Санин, М.К. Эффективность блоггинга как маркетингового инструмента / М.К. Санин, Е.И. Барков. – Текст : непосредственный // Научный журнал НИУ ИТМО. Серия «Экономика и экологический менеджмент». – 2016. – № 2. – С. 107–112.
8. Сарханянц, К. «Мы привыкли, что подкасты – как радио в интернете»: кто и как создает музыку для подкастов в России / К. Сархаянц. – Текст : электронный // Институт музыкальных инициатив I-M-I.RU : [сайт]. – URL: <https://i-m-i.ru/post/podcasting-for-musicians/> (дата обращения: 08.10.2024).
9. Четверикова, А.В. Искусство для пацанчиков. По полочкам : учебное издание для обучения по специальностям: «Социально-культурная деятельность» (51.03.03), «Педагогическое образование» (44.04.01), «Актерское искусство» (52.05.01) / А. В. Четверикова; иллюстратор А. Кузьмина. – Москва : Времена: АСТ, 2021. – 255 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Buzueva, D.D. Spetsifika razgovornogo stilya v rechi videoblogerov / D.D. Buzueva, D.A. Pelikhov. – Tekst : elektronnyy // Yazyk. Kul'tura. Mediakommunikatsiya. – 2021. – № 2 – Т. 1. – URL: <https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/17> (data obrashcheniya: 15.10.2024).
2. Vasilenko, O.A. Klassicheskaya muzyka v mediaprostranstve YouTube: problemy i novye vozmozhnosti / O.A. Vasilenko. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe obrazovanie i nauka. – 2021. – № 2 (15). – S. 42–46.
3. Galkina, T.V. Funktsional'no-stilisticheskaya spetsifika yazyka setevykh sredstv massovoy informatsii / T.V. Galkina. – Tekst : neposredstvennyy // Severnyy region: nauka, obrazovanie, kul'tura. – 2014. – № 1. – S. 210–216.
4. Kalmykov, A.A. Internet-zhurnalistika. Teoreticheskie osnovy : akademicheskiy uchebnik / A.A. Kalmykov, L.A. Kokhanova. – Москва : Akademiya mediaindustrii, 2018. – 370 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Kurysheva, T.A. Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika : uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti «Muzykovedenie» / T.A. Kurysheva. – Москва : VLADOS-Press, 2007. – 294 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Lushchikov, V.A. Zhanrovo-tematicheskie i yazykovye osobennosti videoblogov / V.A. Lushchikov, M.V. Terskikh. – Текст : elektronnyy // Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye nauki. – 2018. – № 14. – S. 57–75. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-tematicheskie-i-yazykovye-osobennosti-videooblogov> (дата обращения: 29.10.2024).
7. Sanin, M.K. Effektivnost' blogginga kak marketingovogo instrumenta / M.K. Sanin, E.I. Barkov. – Текст : neposredstvennyy // Nauchnyy zhurnal NIU ITMO. Серия «Экономика и экологический менеджмент». – 2016. – № 2. – S. 107–112.
8. Sarkhanyants, K. «My privykli, chto podkasty – kak radio v internete»: kto i kak sozdaet muzyku dlya podkastov v Rossii / K. Sarkhayants. – Текст : elektronnyy // Institut muzykal'nykh initsiativ I-M-I.RU : [сайт]. – URL: <https://i-m-i.ru/post/podcasting-for-musicians/> (дата обращения: 08.10.2024).
9. Chetverikova, A.V. Iskusstvo dlya patsanchikov. Po polochkam : uchebnoe izdanie dlya obucheniya po spetsial'nostyam: «Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost'» (51.03.03), «Pedagogicheskoe obrazovanie» (44.04.01), «Akerskoe iskusstvo» (52.05.01) / A. V. Chetverikova; illyustrator A. Kuz'mina. – Москва : Vremena: AST, 2021. – 255 s. – Текст : neposredstvennyy.

Для цитирования: Павлова, Н.Г. Экспрессионизм в советском театре: спектакль А.Б. Велижева «Человек-масса» на сцене Театра Революции в Москве (1923) / Н.Г. Павлова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 51–61.

УДК 7.08, 792.03, 792.071

Павлова Наталья Геннадьевна,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»,
старший преподаватель факультета иностранных языков
Россия, г. Санкт-Петербург

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ: СПЕКТАКЛЬ А. Б. ВЕЛИЖЕВА «ЧЕЛОВЕК-МАССА» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ В МОСКВЕ (1923)

Аннотация. В статье раскрываются некоторые особенности воплощения драматургии немецкого экспрессионизма на советской сцене в 1920-х годах на примере спектакля А.Б. Велижева «Человек-масса», поставленного в 1923 году в Театре Революции по одноименной пьесе Э. Толлера. В процессе частичной реконструкции и анализа постановки рассматриваются актуальность выбора пьесы для воплощения на сцене в Театре Революции, её драматургические характеристики, особенности сценографии и света, принципы компоновки действия, актерское исполнение, режиссерское решение в целом.

Ключевые слова: Театр Революции; Человек-масса; Э. Толлер; А.Б. Велижев; немецкий экспрессионизм.

Natalia Pavlova,
Saint Petersburg State University,
Senior Lecturer of the Foreign Languages Faculty
E-mail: natpav.ge@gmail.com
Russia, St. Petersburg

EXPRESSIONISM IN THE SOVIET THEATER: A. VELIZHEV'S PLAY «MAN AND THE MASSES» ON THE STAGE OF THE THEATRE OF REVOLUTION IN MOSCOW (1923)

Annotation. The article reveals some features of the embodiment of the drama of German Expressionism on the Soviet stage in the 1920s using the example of A.B. Velizhev's play «Man and the Masses», which was performed in 1923 at the Theater of the Revolution, based on the play of the same name by E. Toller. In the process of partial reconstruction and analysis of the production, the relevance of the choice of the play for the stage of the Theatre of the Revolution, its dramatic characteristics, the features of the stage design and lighting, the principles of the plot, the acting and the directorial decision in general are considered.

Keywords: Theater of Revolution; Man and the Masses; E. Toller; A. Velizhev; German Expressionism.

26 января 1923 года на сцене Театра Революции в Москве состоялась премьера пьесы Э. Толлера «Человек-масса», написанной в 1919 году [23, с. 6]. В качестве режиссера-постановщика спектакля в афишах было указано имя Александра Борисовича Велижева, художником спектакля был Виктор Алексеевич Шестаков.

Выбор таких пьес для репертуара театра, «выросшего в бурные пооктябрьские годы» и «поставленного на службу Революции» [2, с. 6], конечно, был не случайным. В начале 1920-х годов принципиальная новизна подачи драматургического материала, высокая степень эмоционального накала и экспрессии в сочетании с ярким протестом «против духовного тупика и застоя» [11, с. 1] современного мира хорошо могли соответствовать задачам, которые стояли перед театром при его возникновении и кратко и четко были сформулированы как «политическая агитация средствами театра», ориентируя таким

образом работу театра на «принцип социальной полезности» [2, с. 6].

Конфликт в «Человеке-массе», лежащий в основе пьесы, является центральной проблемой произведения и развивается на протяжении всего действия. Героями пьесы являются Рабочие и Работницы, Женщина (которая единственная из всех действующих лиц имеет собственное имя – Соня-Ирене Л.), Безымянный, Муж (Служащий), Офицеры, Священник, Женщины-заключенные. Начиная с первой картины, из разговора Женщины и рабочих в рабочей харчевне, становится понятно, что вокруг сложилась революционная ситуация / обстановка острого революционного конфликта: массы бунтуют, заводы закрываются. Первые фразы Рабочего свидетельствуют об остром социально-политическом конфликте, который с появлением Мужа Женщины усугубляется внутрисемейным конфликтом: Муж, присягнувший государству, упрекает Женщину в

том, что её деятельность губит его карьеру и угрожает его чести. Но Женщина не готова оставить дело, которому служит, поэтому единственным выходом из конфликтной семейной ситуации остается развод. В третьей картине конфликтное действие усложняется: массы отказываются от стачки и решают начать восстание. Таким образом происходит обострение революционной ситуации, усиление конфликта основано на борьбе разных мнений Женщины и Безымянного: Женщина считает, что наиболее приемлемым способом противостояния существующему режиму является стачка, к которой необходимо призвать массы. Но Безымянный уверен в том, что победить можно только при помощи силы, и призывает массы к вооружённому восстанию. Напряженное драматическое действие достигает своей кульминации в пятой картине, в которой революционная борьба рабочих находится на пике своего развития, при этом происходит постоянная смена дислокации масс, что придает действию особую динамику: вокзал взят, но вскоре его были вынуждены оставить, захват почтамта также оборачивается его потерей. О событиях, происходящих в ходе восстания, зритель узнает из реплик Первого, Второго, Третьего, Четвертого, Пятого рабочих, которые передают атмосферу острой борьбы и свидетельствуют об активных военных действиях и жестоких расправах с обеих сторон. Завершающая сцена на картине – окружённые повстанцы, поющие «Интернационал», и арест Женщины. В седьмой картине происходит развязка действия: Женщина, находясь в тюрьме, не принимает предложение Безымянного освободить её путем убийства охранника, её расстреливают.

Таким образом, в пьесе современники прежде всего обратили внимание на проблему противостояния двух сил: революционный пролетариат, воля и идеология которого воплощаются в образе Безымянного, и капиталистическое государство, усмиряющее восстания «огнем и мечом», олицетворением которого является Муж. «А между ними колеблется, отрекается, переживает и преодолевает себя “женщина”, олицетворение демократически настроенной интеллигенции» [6, с. 7], или, по словам В.В. Тихоновича, это «два полюса – некто без имени (Der Namenlose) и он (Der Mann). Между ними качается маятник – она (Die Frau)» [19, с. 632].

Э. Толлер намеренно делает так, что образы в пьесе резко контрастируют друг с другом. Мягкость и эмоциональность Женщины, которая верит в «вечные законы нравственности», противопоставляется напряженному волевому началу Человека-массы, руководящему революционной борьбой и отрицающему вечность. Он свободен от «уз, которые скрепляют женщину с буржуазным обществом» [6, с. 7], и готов пожерт-

вовать современным поколением ради потомков, при необходимости применив насилие, – путь, который неприемлем для Женщины. Третий персонаж – Муж – воспринимался критиками как «образ буржуазной государственности», представлявший «авторитарную идеологию» [19, с. 632], от которой Женщина хочет избавиться, но не в силах сделать это, поскольку является «отприском того же класса и той же среды» [6, с. 7]. Резко очерченные образы в пьесе Э. Толлера – участники социально-классового конфликта – дали возможность критикам также отчетливо представить идеологическую трактовку этих образов в своих работах. Например, В.В. Тихонович писал, что герои являются представителями трёх идеологий: пролетарской, интеллигентской (включающей также индивидуалистическое и метафизическое начала) и реакционной (характеризующейся авторитарно-буржуазными чертами), то есть перед зрителем должны предстать «вождь, с твердой и упругой как сталь волей, с предельной цельностью личности; женщина, с переменчивой и пестрой эмоциональной жизнью, с такой же по силе раздробленностью личности; чиновник, с сухим и плоским рассудком, некая мертвенная форма личности» [19, с. 633].

Б.Е. Гусман также отмечал, что «расплывчатым интеллигентским рассуждениям о цене личности, о насилии и т. д.» Толлер ярко и отчетливо противопоставляет революционную волю «коллектива, массы, созидающей свои цели и твердо идущей к ним» [8, с. 5]. Женщина – «интеллигентка» – растерянно мечтается между двумя лагерями, в то время как Человек-масса уверенно ведет эту массу в бой, встает на путь насилия, которое в этом случае, по его мнению, неизбежно.

Таким образом, в пьесе затрагивалась серьезная философская проблема, которая беспокоила Э. Толлера: неразрешимость конфликта между этическим принципом ненасилия и политической необходимостью применения силы в революционной борьбе. Автор задается вопросом, можно ли оправдать насилие, совершенное ради победы революции? «Может ли масса идти путем кровавой борьбы... нельзя ли без насилия и крови?.. И чем оправдать пролившуюся кровь?» [10, с. 4]. Ответы на эти вопросы были понятны массе, но героиня (часто называемая в критике «интеллигенткой»), увлекаемая массой, «колеблется в решительные минуты, мятется между сцепившимися в смертельной схватке социальными силами, ищет «бескровных» путей, говорит «высокие» фразы». В конце пьесы она, находясь в тюрьме, не хочет бежать, зная, что ради этого была пролита кровь часового, сознательно идет на казнь, «чтобы искупить свою вину» [10, с. 4].

В колебаниях главной героини многие видели колебания самого автора «между сантимен-

тальной идеологией пацифизма и стремлением литератора к революционной активности» [7, с. 9], а по мнению Н.Ф. Бернера, например, пьеса Э. Толлера представляла собой «трагедию человеческой души, заблудившейся в эмпиреях отвлеченного идеализма» [4, с. 21], что свидетельствовало о явной философской подоплеке пьесы. В предисловии ко второму изданию пьесы (в «Письме к режиссеру») Э. Толлер указывал, что «реальные картины» в «Человеке-массе» не являются натуралистическими «бытовыми сценами», а все образы (кроме образа Сони) не индивидуализированы, реально в драме только «дыхание души и духа» (перевод автора – Н.П.) [22, с. 6–7].

Отвлеченный, символистский характер пьесы подчеркивали многие критики. Уже позднее Г.С. Руцкая и Е.А. Руцкая писали, что «образы, как и сцены, в целом несут предельно обобщающий смысл, это скорее не явления и люди в их правдивом изображении, а символы определенных идей и настроений, правда, весьма типичных для времени» [17]. Следовательно, образ Мужа был «символическим выражением буржуазного понятия чести и порядочности», Рабочие стали символом мятежной массы, Офицер символизировал «неумолимую власть», и наконец, Безымянный и Соня-Ирена Л. – два противостоящих друг другу начала, символизирующие «революционную жестокость» и «гуманистическое сознание человечества» [17]. По мнению Б. Кромова, пьеса Э. Толлера характеризовалась тем, что её простой и ясный сюжет был окутан «мистическим туманом» и густо насыщен «моральными проблемами», слишком много внимания уделялось «копанию в интеллигентской неустойчивости» и обнаженные «пружины социальных конфликтов» (наличие которых однако считалось большим достоинством пьесы) в основном проявились в идее, но не в самом построении произведения [10, с. 4].

Пьеса содержала много диалогов, разговоров, рассуждений – всё это по сути размышлений самого автора о возможных путях борьбы, размышлений, воплощённые в образах и символах, которые можно было бы отнести к любой революции. Эту особенность пьесы отмечали многие критики. О.С. Литовский, например, писал, что пьеса представляла собой отличную сценическую канву, поскольку «она одинаково типична и для баварской, и для венгерской революций и, вместе с тем, не относится ни к одной революции» [13, с. 4]. Позднее Б.В. Алперс отмечал, что для Театра Революции в первые два сезона (в период постановок зарубежных пьес, принадлежащих перу современных экспрессионистов, например, «Ночь» Мартина и пьесы Э. Толлера «Разрушители машин» и «Человек-масса») в принципе была типична такая драматургия:

«Темой всех этих пьес была революция. Но это была революция “вообще”, происходящая в каких-то отвлечённых, холодных мировых пространствах среди символических персонажей, олицетворявших в себе различные социальные силы, ведущие извечную борьбу между собой». По мнению критика, таким образом в произведениях драматургов, к которым обращался Театр Революции в первое время своего существования, повторялась одна и та же тема, одна и та же ситуация, в которой присутствовали одни и те же персонажи, одетые только в разные наряды, окруженные разной обстановкой действия: «давалась только бескрасочная схема революционных событий, одинаково применимая и для Рима эпохи Спартака, и для России времени Степана Разина, и для послевоенной Германии» [1, с. 70]. Отсутствие конкретных образов и абстрактные символы дали Литовскому повод назвать этот период работы Театра Революции «периодом беспредметной романтики» [12, с. 6–7]. Соответственно, в спектакле «Человек-масса» события разыгрывались «в нейтральном безвоздушном пространстве» и были «лишены черт местного колорита», а тема революции и классовой борьбы абстрагировалась и трактовалась как «проблема отвлеченно-философского порядка» [2, с. 19].

У режиссера была сложная задача – представить на сцене произведение, содержащее много философских размышлений, с демонстрацией образов в виде схем и символов. При этом ещё раз необходимо подчеркнуть, что многие критики ставили под сомнение художественную ценность пьесы, отмечая её «относительный» «удельный художественный вес» [4, с. 21]. В.Ф. Федоров отмечал, что «Человек-масса» – это пьеса, отвечающая заданиям театра, обладающая современной и актуальной тематикой, но драматургически сделана слабо, о чем свидетельствовало вялое и неубедительное построение сюжета, а изложение темы «в действенно-театральной форме» не всегда удавалось автору, поскольку «как драматург Толлер величина весьма посредственная. Он неспособен дать напряженное драматическое построение так, чтобы зритель с замиранием сердца следил за развертыванием действия» [20, с. 8].

Несмотря на то, что некоторые современники считали, что в «Человеке-массе» Э. Толлер при всех своих «активистских потугах» оставался так же далёк «от театрального действия, как и от социального» [7, с. 9], большинство критиков, наоборот, при всей сомнительной художественной ценности пьесы, отмечали её «театральность» [4, с. 21] и зрелищность: «чисто театральные эффекты» делали «пьесу зрелищно интересной». В.Ф. Федоров считал, что таким образом Э. Толлер скрывал «свое бессилие драматурга» [20, с. 8].

Однако в результате анализа материалов критики того времени можно сделать также вывод о том, что скорее сама постановка в Театре Революции придала пьесе театральность и зрелищность. Произведение, наполненное схематичными образами-символами, философскими рассуждениями, постановщики стремились вовлечь на сцене так, чтобы оно стало не только интересно и понятно новому зрителю, но и превратилось в настоящее театральное действие. Как отмечал Б.В. Алперс, драма «Человек-масса», написанная Э. Толлером «как оратория, с медлительными стихотворными монологами», была лишена действия, но на сцене «превратилась в пестрое динамическое представление», драма становилась только частью спектакля, в котором «театральный «гарнir» занимал больше места, чем сама пьеса» [1, с. 71]. Эта особенность была характерна в принципе для Театра Революции от самых истоков его существования, что тесно связывало его с «театром лефовского толка, где постановочная техника и чисто формальное изобретательство были доведены до высокой степени развития и где господствовал принцип условной стилизации и произвольной театральной выдумки, не ограниченной требованиями жизненного правдоподобия» [1, с. 70]. По мнению Б.В. Алперса, в театре ЛЕФа схематичность пьес давала режиссеру «простор для театральной стилизации и для построения самостоятельных режиссерских композиций». В качестве яркого примера таких постановок критик приводил пример спектакля «Д. Е.», поставленного В.Э. Мейерхольдом в 1924 году в ГосТИМе, где слабая в драматургическом отношении драма «превратилась под руками режиссера в грандиозное представление, в котором большая часть эпизодов была создана театром». И хотя в Театре Революции в то время не было таких спектаклей, как «Д. Е.», «пышных и великолепных по режиссерской выдумке», пьеса «Человек-масса» была поставлена по такому же принципу [1, с. 70–71].

Одной из основных проблем постановки была трактовка массы на сцене. Если, по мнению Б. Кромова, ранее «классическая буржуазная драматургия при подходе к проблеме и проявлению беспощадной борьбы между классами <...> делала массу в лучшем случае только фоном для драматической интриги, объектом воздействия героев пьесы», то «пьеса Э. Толлера «Человек-масса», поставленная в Театре Революции, и по замыслу, и по конструкции ставит массу, в данном случае рабочую массу, в центре действия, неразрывно с ней, с ее чаяниями, борьбой и устремлениями, связывая и развертывание событий, и отдельные драматические коллизии, и напряженные столкновения идей и переживаний» [10, с. 4], то есть главным героем пьесы становится масса, которая поднимается на борьбу.

Как позднее указывал Д.И. Золотницкий, «театр в сложной диалектике понятия «человек-масса» предпочел второе – «масса»» [9, с. 51]. Уриэль также отмечал, что наряду с тремя главными ролями в спектакле было еще одно «действующее лицо – масса» [13, с. 4].

В связи с этим возникает вопрос, какие приёмы использовали постановщики, чтобы расположить нужные, с их точки зрения, акценты и выдвинуть массу на первый план, – по крайней мере, так восприняли спектакль критики и зрители.

Постановка была наполнена массовыми сценами, которые наряду с другими приёмами придавали ей особый динамизм и зрелищность. Б.В. Алперс, например, отмечал, что «драма Толлера, написанная как оратория, с медлительными стихотворными монологами, лишенная действия, обросла массовыми сценами, наполнилась криками и выстрелами, превратилась в пестрое динамическое представление» [1, с. 71]. Однако многие критики, признавая важность введения в постановку этих сцен, отмечали, что они требуют доработки, особенно в начале спектакля. Так Н.Ф. Бернер писал в целом о неудовлетворительной постановке массовых сцен из-за того, что, вероятно, «работа режиссера над компоновкой групповых сцен пьесы «Человек-масса» не вполне закончена. Этот недостаток довольно резко проявляется в начале действия пьесы» [4, с. 21].

В.В. Тихонович связывает неразрешенность идеологической задачи пьесы отчасти с трактовкой массы на сцене. По его мнению, это «была не масса, а толпа» (сценически не организованная масса), которая играла «как полагается в натуралистическом театре с добрыми традициями МХАТ» (вероятнее всего, имеется в виду «натуралистический театр», о котором говорил в своих трудах В.Э. Мейерхольд, представляя «два лица» Московского Художественного театра: «Натуралистический театр и Театр настроения». В натуралистическом театре основными принципами были «точность воспроизведения натуры», отсутствие «игры намеками» и т. д. [14, с. 113–114]). Из-за такой трактовки, предложенной театром, образ массы не имел «четкого мимического и тонального рисунка». При этом частично была потеряна сценическая жизненность этой «массы» из-за отказа театра от её расслоения (в начале третьей картины): Некто у Толлера – это были несколько групп, каждая из которых сначала выдвигала свой лозунг (за забастовку, за разрушение машин или за восстание), а затем все приходили к единому мнению и выступали за восстание. Эти аспекты отсутствовали в спектакле, что привело к тому, что масса не всегда была ясна и понятна зрителю, из-за чего напряжение в картине было не настолько ярко выра-

жено. Также отсутствовало в постановке и раслоение другой массы в сцене сна перед последней картиной, когда в пьесе героиню мучают призраки погибших в революцию буржуа и расстрелянных пролетариев, однако в постановке остаются только буржуа, что, по мнению критика, основательно меняло финал пьесы, поскольку героиня не осознавала своей вины перед революцией, но «для оправдания финала пьесы» это «сознание» было необходимо оставить. На основе сказанного критик делает вывод о том, что массовые сцены в целом были в спектакле «не на высоте» [19, с. 633–634].

Однако эти же высказывания могут быть еще раз подтверждением того, что массовые сцены в спектакле занимали значительное место и существенно влияли на динамику постановки, а другие критики, наоборот, отмечали отлично сделанные массовые сцены, их «лаконичную динамику», окружавшую резкие контрасты, на которых строилась пьеса. Массовые сцены воплощались вербально и ритмически, они были представлены «в слове и в ритме пьесы» [6, с. 8], отдельные эпизоды производили неизгладимое впечатление на зрителей, например, «сцена гибели восставших рабочих, расстреливаемых под замирающие звуки Интернационала, сцена кошмарного интеллигентки, терзаемой тенями убитых

рабочих, называющих ее своей убийцей (очень удачна световая и звуковая перекличка!)» [8, с. 5]. Некоторые критики отмечали, что сцены, изображающие происходящее на бирже и на баррикадах, «глубоко врезываются в память» [8, с. 5], «надолго и ярко-волнувше запечатлевается в памяти» [13, с. 4]. В.Ф. Федоров, наоборот, указывал на то, что первый акт, в котором действие происходит на фоне биржи, оказался слабее, чем другие картины, «и если бы Велижев сумел дать эту биржу хоть в одну десятую так, как она показана в “Докторе Мабузо”, то это, конечно, был бы один из самых ярких моментов спектакля» [20, с. 8]. Однако сцена расстрела во втором акте, за которую многие упрекали режиссера из-за излишнего натурализма [13; 18], была особо отмечена В.Ф. Федоровым как сцена, в которой показано «жестокое лицо» революции, «реальное, настоящее, в тот момент, когда она не может и не должна быть доброй и великолодушной» [20, с. 8].

Проблема представления массы на сцене, динамика спектакля во многом были решены за счет декораций и связанной с ними «планировки лиц и групп» [10, с. 4]. Как позднее утверждал Д.И. Золотницкий, «пространственные массовые сцены несли в себе печать мейерхольдовской режиссуры и были главной победой спектакля» [9, с. 52].

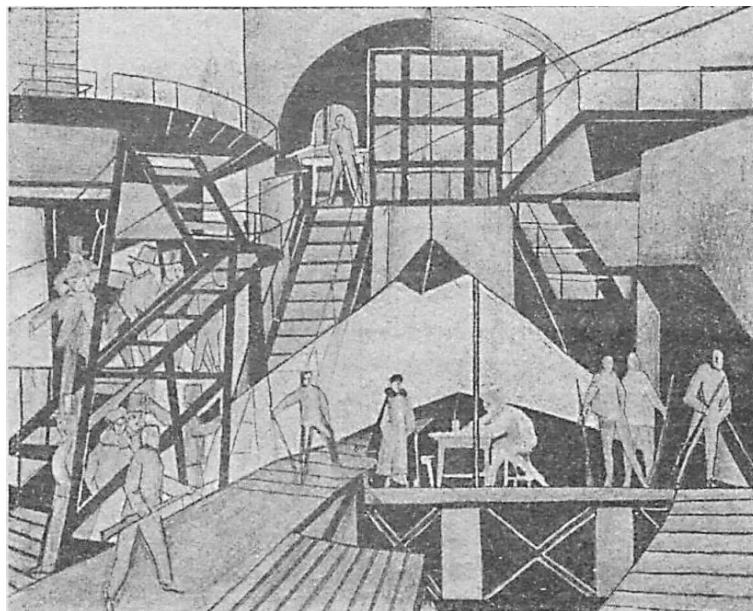


Рисунок 1 – Сцена из спектакля А.Б. Велижева «Человек-масса» по пьесе Э. Толлера (3-й акт),
декорации В.А. Шестакова. Театр Революции, Москва, 1923.
Фото из статьи Э.М. Бескина «Случившееся в театре» [5, с. 21].

Художником постановки был В.А. Шестаков, которого также многие называли конструктором. Его работа была отмечена критиками как заслуживающая внимания и как возможный пример конструктивизма. Однако на этот счет у современников не было однозначного мнения. Например, С.Э. Радлов отмечал, что на сцене действительно была «конструкция», представлен-

ная в виде нескольких «темных площадок и лесенок» «на фоне штукатурной стены театра», и «никакие писанные декорации не могли дать более натуралистического ощущения внутренности какого-то фабричного здания!» [16, с. 1], здесь можно было увидеть предметы реального мира, как будто изъятые из повседневной жизни, без театральной условности. По мнению С.О. Ли-

товского, легкие и практически незаметные конструкции В.А. Шестакова занимали все сценическое пространство, что давало хорошую возможность для «сценических планировок, чудесных мизансцен» и было реализовано постановщиками: «Ни один уголок оголенной кирпичной сценической коробки не остается неиспользованным... даже воздух, по которому к подвесной вагонетке по канатам пролезает через сцену газетчик» [13, с. 4]. Декорации непосредственно участвовали в создании зрелищного, эффектного, динамичного представления: персонажи постоянно двигались и сменялись на площадках конструкций, которые были изломаны и разбросаны по сцене; в мелькающих лучах прожекторов, выхватывающих из темноты куски сцены, стремительно побегали толпы людей, которые брали «приступом площадки и мостики конструкций», растекались по лестницам и снова собирались в один движущийся поток. Смена эпизодов происходила молниеносно быстро [1, с. 71]. При этом все сцены спектакля разыгрывались «в одних и тех же конструкциях» [10, с. 4]: биржа, митинг, баррикады, варяете, тюрьма – каждая зарисовка была построена своеобразно и оригинально [1; 10].

Однако существовала и другая точка зрения. Интересное видение декораций в постановке представлено В.Ф. Федоровым. По его мнению, оформление к спектаклю «Человек-масса» является не конструкцией как таковой, а только декорацией, которая лишь приближается «по форме к конструктивному оформлению сцены». Свою позицию В.Ф. Федоров, который также являлся в то время театральным художником, объяснял тем, что выразительность конструктивизма основана на целесообразности и «в конструкциях ни одна часть не имеет права на существование, если она не работает, а исполняет только декоративное назначение», но у В.А. Шестакова было много элементов, которые выполняли «чисто декоративную задачу» и имели только эстетическое значение. Хотя сценическое пространство было использовано полностью и раскрыто на всю глубину, предметы на сцене были расставлены немного хаотично и без должной гармонии, «плохо скомпонованы», не было доминирующего центра, вокруг которого могли бы выстроиться остальные сценические элементы. В результате зритель лишался возможности увидеть «все построение сразу» [20, с. 9]. При частичном использовании сценического пространства задний план и башня слева от зрителя не использовались почти совсем, хотя на сцене была возможность показать эволюцию героини от вождя массы до «осужденной историей» (Тихонович) как вертикальное изменение положения. Однако действие, связанное с главной героиней, в основном происходило внизу сцены. В целом,

по мнению В.В. Тихоновича, в спектакле отсутствовала связь между декорациями и актерами, а сама постановка отличалась двойственным подходом: в материальных элементах можно было увидеть конструктивизм, а в актерской игре – натурализм. Именно «завязнув в натурализме», театр не смог полностью использовать площадку, «превосходно сделанную конструктором» [19, с. 635]. Э.М. Бескин также писал о том, что конструктор В.А. Шестаков «дал огромнейшие возможности режиссеру», предоставив «интересную площадку» и использовав «широко, легко и воздушно» «всю сценическую коробку», однако излишние психологизм и натурализм плохо сочетались с конструкцией В.А. Шестакова и «созывали аккорд настолько фальшивый, что поневоле рождался вопрос, как могла быть допущена столь элементарная ошибка, давшая в спектакле и идеологическую трещину, и стилевой разрыв» [5, с. 21].

Когда речь шла о натурализме в спектакле, то современники прежде всего отмечали сцены расстрела восставших рабочих во втором акте и расстрела героини в третьем акте, которые были восприняты неоднозначно. От одних критиков театр получил упреки, что «грубый реализм» этих сцен, их излишняя натуралистичность раздражали, грохот и взрывы на сцене вызывали истерики в зрительном зале и скорее могли быть приписаны стилю «театра ужасов», нежели чем иметь агитационное значение. К тому же сочетание такого «сверхнатурализма» с постановочным методом В.Э. Мейерхольда воспринималось как «альянс несколько комический» [13, с. 4]. Другие критики, наоборот, отмечали, что, несмотря на то, что на сцене гремели хоть и холостыми выстрелами, но «настоящие винтовки, маузеры, наганы», «этот инсценировка восстания не раздражала», и «этот совсем не сценический грохот казался неразрывно связанным с духом массы». Поэтому считался вполне закономерным тот факт, что «на одну истерику в зрительном зале ответили бурные аплодисменты большинства присутствующих» [10, с. 4], «иные из публики были явно не прочь присоединиться к сражающимся» [16, с. 1], и в целом такие моменты производили «буквально потрясающее впечатление» [8, с. 5]. В.Ф. Федоров именно эти сценыставил в заслугу театру, отмечая их убедительное воздействие на зрителя и с театральной, и с агитационной точки зрения, воздействие «жестокой и правдивой реальностью» [20, с. 8].

Натурализм и реализм в спектакле проявлялись не только в сценах с настоящими выстрелами из настоящего оружия, грохотом и такими дымовыми завесами, что «в зрительном зале трудно было сидеть от порохового дыма» [16, с. 1], но и в реальной вещественной обстановке сцены, а также в том, что костюмы героев

ничем не отличались от повседневной одежды рабочих, обычной формы солдат или офицеров, в отсутствии грима, что давало повод говорить о том, что в спектакле не было новаторского решения художника относительно костюмов [20, с. 9].

Однако натуралистичный характер сцен в спектакле не мог восприниматься как особенность экспрессионистского произведения, так как это противоречило той картине мира, которую моделировали экспрессионисты в своих произведениях. В частности, Берестов писал о том, что «экспрессионизм отмежевывается от натурализма во всех его видах», художники-экспрессионисты не воспроизводят действительность как таковую, а стремятся одухотворить её творчески, преобразить, для них главное – «утверждение духовной мощи человека», а не «подчинение материальным законам необходимости». Драматурги-экспрессионисты демонстративно отказываются от «иллюзии реальности» и от приемов натурализма [3, с. 313].

Но на подмостках Театра Революции происходило как раз то, чего старались избежать авторы экспрессионистских произведений: многие сцены были настолько натуралистичны и реалистичны, что зрители в зале были готовы сами стать участниками событий, происходящих на сцене. Таким образом, тенденции экспрессионизма трактовались в Театре Революции в спектакле «Человек-масса» через призму натурализма и реализма. Более того, по мнению Б.В. Алперса, в начале своего пути Театр, работая с исходным драматургическим материалом, мог менять «не только детали пьесы, но и самую ее тему», перенимая «значительную часть функций драматурга» и, в случае необходимости, устранивая возможные недочеты произведения с помощью постановочных средств, противопоставляя «змыслу драматурга свой самостоятельный замысел». И такая «борьба» не всегда приводила к благоприятным результатам. Именно таким образом работал театр с пьесой Э. Толлера «Человек-масса», «стремясь преодолеть толлеровскую мистику и перевести туманные, символические образы пьесы на классовый язык советской действительности» [2, с. 15]. Пьесу, наполненную схематичными образами-символами, аллегориями, представляющую собой сложный материал для постановки, превратили в «эффектное театральное зрелище» посредством внешних сценических средств: декораций, конструкций, механических приспособлений, световых эффектов, то есть режиссер-постановщик как будто выступал соавтором пьесы, сначала при постановке пьес зарубежных авторов, а затем и советской драматургии. Именно он «растягивал чудесным образом короткие, миниатюрные плакаты в помпезные представления. Это он заполнял сце-

ну шумливыми людскими массами, хитрыми выдумками театральной машинерии, вводными эпизодами, танцами, пением, акробатическими номерами, треском выстрелов, световыми эффектами, различными специями театральной кухни» [1, с. 70].

Световые эффекты занимали особое место в спектакле «Человек-масса». Критики подчёркивали, что свет в спектакле был использован очень хорошо [13, с. 4]. Лучи прожектора, выхвачивая отдельные куски площадок и платформ, по-разному комбинировали их, быстро перемещаясь с одного объекта на другой. Свет без полутона и переходов, с одной стороны, был ослепляющим и оставлял в тени большую часть сценического пространства. С другой стороны, эта техника освещения обостряла очертания отдельных элементов конструкции и предметов и придавала таким образом определенную динамику не только сценической обстановке (подчеркивая её высокую способность к трансформации), но и самому действию [2, с. 34–35], построенному на конфликте сил, контрастирующих друг с другом.

Несмотря на то, что в афише спектакля (с учетом массовых сцен) были заявлены около ста действующих лиц и исполнителей [15, с. 39], ведущими были только три роли: Муж, Женщина-интеллигентка, Безымянный (массовик). В основном составе роль Мужа исполнял Сергей Васильевич Юрьев, Интеллигентку – Анна Васильевна Богданова, Безымянного – Лев Михайлович Прозоровский.

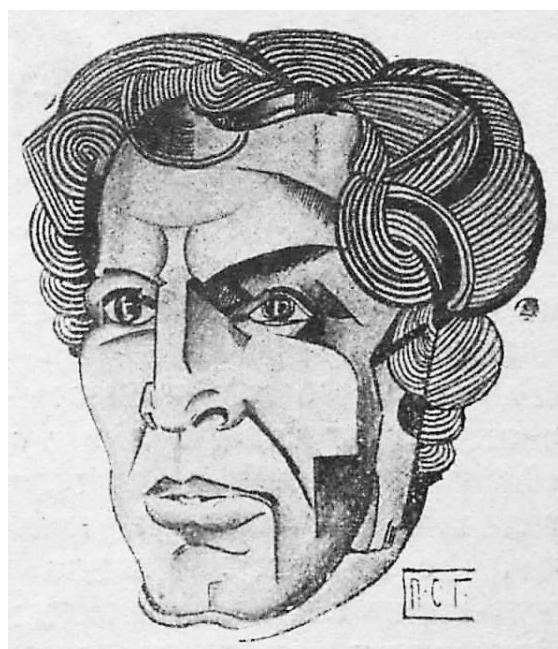
С точки зрения актерской игры пьесы Э. Толлера «Человек-масса» представляла собой сложный драматургический материал для воплощения на сцене.

В пьесе конфликт главных героев как представителей противоборствующих начал воплощался в словесном выражении и в ритмическом рисунке, у каждого действующего лица был свой темп речи. Однако, по мнению А.А. Гвоздева, сами приемы изображения конфликта казались малодейственными и слишком отвлеченными, поэтому «справиться с такой пьесой в сценической обработке – задача неблагодарная и трудная» [6, с. 8]. Излишний схематизм и обилие монологов делали пьесу сложной для зрительского восприятия. Например, В.Ф. Федоров указывал, что в условиях «вяло и неубедительно» развёрнутого сюжета «агитационные монологи героя и героини слишком резко выдают свое происхождение и назначение, выбиваются из общей композиции пьесы и, получая самостоятельное существование, понижают восприятие зрителя». Поэтому для того, чтобы ярко и убедительно произнести эти монологи, необходимо обладать не только хорошими актерскими способностями, но «большим актерским мастерством», что, по

мнению В.Ф. Федорова, на отчетном вечере удалось только Л.М. Прозоровскому, который «крупными мазками» представил «центральную фигуру вожака восстания, человека с ясным умом и непреклонной волей» [20, с. 8]. Его игру Н.Ф. Бернер назвал «выпуклой» и «моментами» захватывающей [4, с. 21], а О.С. Литовский отметил, что Л.М. Прозоровский дал «четкую и крепкую фигуру рабочего-массовика» [13, с. 4]. В.К. Эрманс также подчеркивал, что Л.М. Прозоровский «крепко сделал своего массовика», но не смог его «почувствовать» и «прочувствовать» по-настоящему, поскольку «рыжий парик» и «ухватка злодея» и то, как герой в последней картине нервно крадется с ножом, чтобы спасти Интеллигентку из заключения, больше напоминали сцены из мелодрамы [21, с. 636]. Он «ползет, аки таты, сверкают глаза, горит рыжий парик, блистаает лезвие ножа», и в итоге получался «чисто мелодраматический жест “необычайного благородства”». А многие зрители и критики ожидали увидеть в этом образе непреклонного и сильного духом вождя рабочих масс, указывающего всем единую дорогу в счастливое будущее, наступление которого возможно только при условии подчинения «воле коллектива», поскольку субъективное «я» может спастись и освободиться только «через мощь массы» [5, с. 21]. Поэтому Человек-масса воспринимался как человек по-настоящему свободный от мелких человеческих страстей. Но, как писал позднее Д.И. Золотницкий, «мелодрама захватывала действие» [9, с. 53].

Исполнение роли Интеллигентки А.В. Богдановой также на некоторых критиков произво-

дило такое впечатление, что она не смогла возвыситься «до подлинной трагедии, сбиваясь в истерию» [4, с. 21]. Другие же отмечали, что по вине автора пьесы ей пришлось много декламировать и практически постоянно, «при всяком удобном и неудобном случае», изрекать философские размышления на «вечные темы». Преследуемая видениями и галлюцинациями, она нашла свою «мученическую кончину», и в результате этого «получилась какая-то Жанна д'Арк с картины Энгра из парижского Лувра», которую сразу (не без иронии отмечал критик) можно причислить «к лицу святых» [21, с. 636]. С другой стороны, в «декламационном» исполнении «отличной Интеллигентки» А.В. Богдановой увидели её своеобразный стиль и манеру – то, что одни называли «истерией», другие описали как постоянное ведение роли «на нерве, с очень хорошим темпераментом, моментами захватывающим и волнующим» [13, с. 4]. В.Ф. Федоров также признавал, что роль «сантиментальной интеллигентки» изначально была сложной, но А.В. Богданова играла её хорошо, хотя и «не выдерживала» и постоянно «понижала тон», когда была противопоставлена «в массовых сценах коллективной читке толпы». Но сцена в третьем акте перед расстрелом Интеллигентки, где она окончательно решает оставаться верной своей философии и готова погибнуть за свои убеждения, была одной из самых удачных в спектакле, поскольку в этом эпизоде игра А.В. Богдановой была яркой и убедительной [20, с. 8].



Рисунки 2 и 3 – Л.М. Прозоровский в роли Безымянного и А.В. Богданова в роли Интеллигентки в спектакле А.Б. Велижсева «Человек-масса» по пьесе Э. Толлера. Театр Революции, Москва, 1923.

Фото из статьи Э.М. Бескина «Случившееся в театре» [5, с. 21].

О других актерах спектакля можно найти лишь общие высказывания без каких-либо конкретных характеристик. Так, Н.Ф. Бернер писал, что остальные персонажи пьесы не выпадали «из строя режиссерской палочки» [4, с. 21]. О хорошей игре С.В. Юрлева писал О.С. Литовский, которому фигура банкира в исполнении П.И. Старковского также показалась гротескной и «забавной» [13, с. 4]. В.Ф. Федоров отмечал, что в первом акте (который не очень удался режиссеру) актеры массовых сцен продемонстрировали слабое исполнение, «особенно женщины: финальный американский танец был исполнен в таком «похоронном» темпе, что финал пропал» [20, с. 8].

Учитывая сложность драматургического материала, многие признавали, что воплощение пьесы Э. Толлера на сцене было нелегкой задачей, с которой постановщик А.Б. Велижев, «конструктор» В.А. Шестаков и актеры в целом справились, «несмотря на обилие рассуждений и разговоров», которые, как считали критики, надо убрать из пьесы [8, с. 5].

Таким образом, актерское исполнение в спектакле «Человек-масса» оценивалось неоднозначно, поскольку не было ровным и уверенным на протяжении всей постановки. Однако местами игра актеров была захватывающей и эмоционально яркой, во многом за счет построения на контрастных образах (например, Он – Она, Масса – Она), а также за счет сценических конструкций и внешних спецэффектов, которые обостряли зрительское восприятие не только отдельных сцен в спектакле, но и отдельных образов героев.

Если говорить об общем впечатлении, которое произвела постановка Театра Революции на московских критиков, то прежде всего необходимо отметить, что она не осталась незамеченной, но вызвала неоднозначную оценку. С одной стороны, отмечалось, что в спектакле многое требует доработки, например, компоновка массовых сцен в начале спектакля [4, с. 21], наличие излишней эмоциональности и подчеркнутости в некоторых эпизодах, их «утрировка» [8, с. 5]. В отношении своеобразной трактовки основных образов пьесы высказывалось мнение, что Театр «приземлил, обытил, сузил их до объема бытового рабочего» [19, с. 633]. Подчеркнуто отрицательную реакцию у критиков вызывали мелодраматические мотивы, которыми была пронизана постановка, поскольку зритель хотел увидеть бодрый, крепкий, победный спектакль, а не старую, добрую мелодраму с «разрозненными бросками сценической эмоции», отчего действие становилось «вязлым, электричным, “apolитичным”» [21, с. 635; 5, с. 21]. Также указывалось на отсутствие единства между идеологией пьесы, игрой актеров и сценической площадкой как свидетельство отсутствия у Театра Революции своего стиля [19, с. 635], но наличия «болезни»

«велижевщиной», главными симптомами которой были «мистицизм, психологизм и романтизм» [21, с. 636]. По мнению Э.М. Бескина, «слезы, «охи», «вздохи» и прочие дешевые аксессуары сценической олиографии так не взялись с шестаковской постройкой и создавали аккорд настолько фальшивый, что поневоле рождался вопрос: как могла быть допущена столь элементарная ошибка, давшая в спектакле и идеологическую трещину, и стилевой разрыв» [5, с. 21].

Однако другие, наоборот, видели в «Человеке-массе» «равновесие между революционной формой и революционным содержанием», которого не хватало Театру раньше [8, с. 5], а своеобразная эклектичность постановки причислялась к её достоинствам, поскольку таким образом отражала колебания и самого Э. Толлера, и пьесы, написанной им. И, таким образом, в результате получился интересный «конгломерат» конструктивизма, экспрессионизма, «шиллеровской патетики», психологических «переживаний», «мхатовских вздохов и аковской пальбы, разнообразившей длинные антракты». Как в последней картине Человек-масса заявил Женщине, что её смерть пригодится массе в борьбе ради счастливого будущего, так и Театр Революции сделал то же самое ради успеха постановки [7, с. 9].

Безусловно, в новом контексте театральной действительности новизна драматургического материала была вызовом старым театральным традициям, требовала новых режиссерских и сценографических решений, новых подходов к трактовке и воплощению образов. Все понимали, что исторический, политический и культурный контекст начала 1920-х годов стал причиной существенных изменений и исканий, в том числе и в театре.

В тот момент отводилось важное место «театру коллективного действия» и «театру революционно-производственному», ему предрекали хорошее успешное будущее [4, с. 21]. Возрастала роль так называемых «рабочих театров», и поэтому многие произведения оценивались с точки зрения возможностей осуществления их постановки именно на такой сцене. И в этом отношении пьеса Э. Толлера «Человек-масса» признавалась трудной, но очень перспективной, при условии определённой работы над текстом и адаптации к «местным условиям» [10, с. 4], хотя и были опасения, что неподготовленная аудитория в принципе не сможет понять ни саму пьесу, ни ее постановку без предварительной лекции разъяснительного характера [18, с. 5]. Самым примечательным явлением театра того времени было то, что пьесы рассматривались как материал, который при необходимости можно менять, чтобы сместь идеологические акценты и, например, продемонстрировать подлинную картину революционной борьбы, особенно если

речь шла о произведениях зарубежных авторов, философия которых не всегда совпадала с представлениями о мире и человеке в новой советской действительности.

По мнению Б.В. Алперса, в спектакле «Человек-масса» драма была только малой частью общей режиссерской композиции, «театральный «гарнir» занимал больше места, чем сама пьеса» [1, с. 71].

Несмотря на сложность драматургического материала, Театр Революции проделал серьезную и кропотливую работу, результатом которой явился спектакль «Человек-масса», который после спектакля «Ночь» по пьесе М. Мартина воспринимался многими как очевидный шаг вперед и оставлял при этом общее положительное впечатление. Несмотря на упомянутые выше недостатки, постановку считали удачной, «живой, яркой, красочной» [18, с. 5], отмечали её художественную ценность [20] и подчеркивали, что

Литература:

1. Алперс, Б.В. Театр и драматург / Б.В. Алперс. – Текст : непосредственный // Театр. – 1937. – № 4. – С. 65–89.
2. Алперс, Б.В. Театр Революции. / Б.В. Алперс. – Москва : Тea-Кино-Печать, 1928. – 87 с. – Текст : непосредственный.
3. Берестов, А. Экспрессионизм в немецкой драме / А. Берестов. – Текст : непосредственный // Театр и музыка. – 1922. – № 12. – С. 313.
4. Бернер, Н.Ф. Театр Революции / Н.Ф. Бернер – Текст : непосредственный // Антракт. – 1923. – № 2. – С. 21.
5. Бескин, Э.М. Случившееся в театре / Э.М. Бескин. – Текст : непосредственный // Эхо. – 1923. – № 8. – С. 18–21.
6. Гвоздев, А.А. «Человек-масса» Толлера в Самодеятельном театре / А.А. Гвоздев – Текст : непосредственный // Жизнь искусства. – 1924. – № 25. – С. 7–8.
7. Грюнберг, С. (Gruhberg Stephan.) Толлер – в РСФСР / С. Грюнберг. – Текст : непосредственный // Зрелище. – 1923. – № 24. – С. 9.
8. Гусман, Б.Е. Театр Революции / Б.Е. Гусман – Текст : непосредственный // Правда. – 1923. – № 23. – С. 5.
9. Золотницкий, Д.И. Будни и праздники театрального Октября / Д.И. Золотницкий. – Ленинград : Искусство, 1972. – 255 с. – Текст : непосредственный.
10. Кромов, Б. «Человек-масса» Толлера / Б. Кромов. – Текст : непосредственный // Труд. – 1923. – № 23. – С. 4.
11. Кузмин, М.А. Пафос экспрессионизма / М.А. Кузмин. – Текст : непосредственный // Театр: Еженедельник (Петроград). – 1923. – № 11. – С. 1–2.
12. Литовский, О.С. В поисках нового героя / О.С. Литовский. – Москва : Издательство Мособлисполкома, 1933. – 32 с. – Текст : непосредственный.
13. Литовский, О.С. Уриэль «Театр Революции» / О.С. Литовский. – Текст : непосредственный // Известия. – 1923. – № 22.
14. Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 2 т. – Ч. 1: 1891–1917. – 350 с. – Текст : непосредственный.
15. Программы московских зрелищ. – Текст : непосредственный // Зрелища. – 1923. – № 23 – С. 39.
16. Радлов, С.Э. Станиславский под Мейерхольда, Мейерхольд под Станиславского / С.Э. Радлов. – Текст : непосредственный // Театр. – 1923. – № 7. – С. 1–2.
17. Руцкая, Г.С. Интеллектуальная притча Э. Толлера / Г.С. Руцкая, Е.А. Руцкая. – Текст : электронный // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе : межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. Н.С. Бочкарева. – Пермь : Пермский государственный исследовательский университет, 2005. – URL: <http://www.psu.ru/psu/files/0941/0001.pdf> (дата обращения: 30.01.2025).
18. Танин, М. Как приблизить театр к массам / М. Танин. – Текст : непосредственный // Правда. – 1923. – № 47. – С. 5.
19. Тихонович, В.В. Трагедия интеллигенции в «Театре Революции» / В.В. Тихонович. – Текст : непосредственный // Театр и музыка. – 1923. – № 6. – С. 632–635.

Театр заслужил этот успех, благодаря своей «энергичной и живой работе» над пьесой [8, с. 5].

Спектакль «Человек-масса», поставленный в Театре Революции в Москве по одноименной пьесе Э. Толлера, несомненно, явился ярким культурным событием того времени (не только в Москве, но и в стране). В нем привлекала как сложность и новизна драматургического материала, так и, преимущественно, сценическая трактовка пьесы, основанная на особенностях режиссерского видения различных элементов постановки, включающих композицию, сценографию, особенности актерского исполнения. Несмотря на неоднозначные оценки критиков, высказанные в отношении как спектакля в целом, так и отдельных его аспектов, практически все признавали тот факт, что такая постановка – это важный и необходимый шаг вперед на пути к новой театральной реальности того времени.

20. Федоров, В.Ф. «Человек-масса». На премьере / В.Ф. Федоров – Текст : непосредственный // Зре- лища. – 1923. – № 24. – С. 8–9.
21. Эрманс, В.К. Человек-масса / В.К. Эрманс. – Текст : непосредственный // Театр и музыка. – 1923. – № 6. – С. 635–636.
22. Toller, E. *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts* / E. Toller. – Pots- dam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922. – 82 S. – URL: <https://archive.org/details/ernsttollermasse0000vari/page/n3/mode/2up> (дата обращения: 30.01.2025). – Текст : электронный.
23. Toller E. *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts* / E. Toller. – Pots- dam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924. – 82 S. – URL: https://archive.org/details/bub_gb_LKsmAAAAMAAJ/page/n5/mode/2up (дата обращения 30.01.2025). – Текст : электронный.

References:

1. Alpers, B.V. *Teatr i dramaturg* / B.V. Alpers. – Tekst : neposredstvennyy // Teatr. – 1937. – № 4. – S. 65–89.
2. Alpers, B.V. *Teatr Revolyutsii*. / B.V. Alpers. – Moskva : Tea-Kino-Pechat', 1928. – 87 s. – Tekst : ne- posredstvennyy.
3. Berestov, A. *Ekspressionizm v nemetskoy drame* / A. Berestov. – Tekst : neposredstvennyy // Teatr i muzyka. – 1922. – № 12. – S. 313.
4. Berner, N.F. *Teatr Revolyutsii* / N.F. Berner – Tekst : neposredstvennyy // Antrakt. – 1923. – № 2. – S. 21.
5. Beskin, E.M. *Sluchivsheesya v teatre* / E.M. Beskin. – Tekst : neposredstvennyy // Ekho. – 1923. – № 8. – S. 18–21.
6. Gvozdev, A.A. «Chelovek-massa» Tollera v Samodeyatel'nom teatre / A.A. Gvozdev – Tekst : ne- posredstvennyy // Zhizn' iskusstva. – 1924. – № 25. – S. 7–8.
7. Gruenberg, S. (Gruhberg Stephan.) Toller – v RSFSR / S. Gruenberg. – Tekst : neposredstvennyy // Zrel- ishche. – 1923. – № 24. – S. 9.
8. Gusman, B.E. *Teatr Revolyutsii* / B.E. Gusman – Tekst : neposredstvennyy // Pravda. – 1923. – № 23. – S. 5.
9. Zolotnitskiy, D.I. *Budni i prazdniki teatral'nogo Oktyabrya* / D.I. Zolotnitskiy. – Leningrad : Iskusstvo, 1972. – 255 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Kromov, B. «Chelovek-massa» Tollera / B. Kromov. – Tekst : neposredstvennyy // Trud. – 1923. – № 23. – S. 4.
11. Kuzmin, M.A. *Pafos ekspressionizma* / M.A. Kuzmin. – Tekst : neposredstvennyy // Teatr: Ezhenedel'nik (Petrograd). – 1923. – № 11. – S. 1–2.
12. Litovskiy, O.S. *V poiskakh novogo geroya* / O.S. Litovskiy. – Moskva : Izdatel'stvo Mosoblispolkoma, 1933. – 32 s. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Litovskiy, O.S. *Uriel' «Teatr Revolyutsii»* / O.S. Litovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya. – 1923. – № 22.
14. Meyerkhol'd, V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy* / V.E. Meyerkhol'd. – Moskva : Iskusstvo, 1968. – 2 t. – Ch. 1: 1891–1917. – 350 s. – Tekst : neposredstvennyy.
15. Programmy moskovskikh zrelishch. – Tekst : neposredstvennyy // Zrelishcha. – 1923. – № 23 – S. 39.
16. Radlov, S.E. *Stanislavskiy pod Meyerholt'om*, Meyerholt' pod Stanislavskogo / S.E. Radlov. – Tekst : neposredstvennyy // Teatr. – 1923. – № 7. – S. 1–2.
17. Rutskaya, G.S. *Intellektual'naya pritcha E. Tollera* / G.S. Rutskaya, E.A. Rutskaya. – Tekst : elektronnyy // Problemy metoda i poetiki v mirovoy literature : mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov / otv. red. N.S. Bochkareva. – Perm' : Permskiy gosudarstvennyy issledovatel'skiy universitet, 2005. – URL: <http://www.psu.ru/psu/files/0941/0001.pdf> (data obrashcheniya: 30.01.2025).
18. Tanin, M. *Kak priblizit' teatr k massam* / M. Tanin. – Tekst : neposredstvennyy // Pravda. – 1923. – № 47. – S. 5.
19. Tikhonovich, V.V. *Tragediya intelligentsii v «Teatre Revolyutsii»* / V.V. Tikhonovich. – Tekst : ne- posredstvennyy // Teatr i muzyka. – 1923. – № 6. – S. 632–635.
20. Fedorov, V.F. «Chelovek-massa». Na prem'ere / V.F. Fedorov – Tekst : neposredstvennyy // Zrelishcha. – 1923. – № 24. – S. 8–9.
21. Ermans, V.K. *Chelovek-massa* / V.K. Ermans. – Tekst : neposredstvennyy // Teatr i muzyka. – 1923. – № 6. – S. 635–636.
22. Toller, E. *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts* / E. Toller. – Pots- dam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922. – 82 S. – URL: <https://archive.org/details/ernsttollermasse0000vari/page/n3/mode/2up> (data obrashcheniya: 30.01.2025). – Tekst : elektronnyy.
23. Toller E. *Masse-Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts* / E. Toller. – Pots- dam : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924. – 82 S. – URL: https://archive.org/details/bub_gb_LKsmAAAAMAAJ/page/n5/mode/2up (data obrashcheniya 30.01.2025). – Tekst : elektronnyy.

Для цитирования: Сухова, А.Э. Репрезентация концептов «разум» и «безумие» в контексте киноэкспрессионизма на примере фильма Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» / А.Э. Сухова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 62–64.

УДК 008

Сухова Альбина Эдуардовна,

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского»,

обучающийся по специальности 51.03.01. Культурология

E-mail: adamepain@gmail.ru

Россия, г. Симферополь

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «РАЗУМ» И «БЕЗУМИЕ» В КОНТЕКСТЕ КИНОЭКСПРЕССИОНИЗМА НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА Р. ВИНЕ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ»

Аннотация. В статье исследуется феномен безумия в художественном языке экспрессионизма как одного из первых направлений в кинематографе. Посредством семиотического анализа автор статьи приводит основные компоненты знаково-символической системы безумия в контексте киноэкспрессионизма.

Ключевые слова: кинематограф; безумие; семиотика; экспрессионизм; Р. Вине.

Albina Sukhova,

V.I. Vernadsky Crimean Federal University,

Student of the Specialty 51.03.01 Cultural Studies

E-mail: adamepain@gmail.ru

Russia, Simferopol

REPRESENTATION OF THE CONCEPTS OF «MIND» AND «MADNESS» IN THE CONTEXT OF FILM EXPRESSIONISM ON THE EXAMPLE OF R. VINET'S FILM «THE CABINET OF DR. CALIGARI»

Annotation. The article explores the phenomenon of insanity in the artistic language of expressionism, as one of the first trends in cinema. Through semiotic analysis, the author of the article presents the main components of the symbolic system of madness in the context of cinema expressionism.

Keywords: cinematography; madness; semiotics; expressionism; R. Vinet.

Дискуссии вокруг концептов разума и безумия актуальны и в современной гуманитарной науке. Некоторые исследователи считают безумие архетипом и культурной константой одной из европейских культур [5, с. 98]. Другие рассматривают его как защитную реакцию в рамках искусства модерна [4, с. 134]. Пограничные состояния сознания понимаются как способ репрезентации романтической культуры «уединённого» Я-сознания в кризисных моментах [6, с. 15]. К теме безумия обращались и экспрессионисты: норвежский художник Эдвард Мунк, шведский писатель Август Стриндберг, описывавший в своих произведениях собственный психиатрический опыт, режиссёр Роберт Вине, в фильмах которого нередко фигурируют душевнобольные. Зачастую интерес к расстройствам психики связан с личным опытом экспрессионистов: это выражалось в формировании идейной и стилистической платформы искусства. Особое выражение эта тема находит в кинематографе: она проявляется в различных визуальных, аудиальных и кинетических знаках, свойственных экспрессионистской эстетике.

«Кабинет доктора Калигари» – один из наиболее известных и значимых произведений немецкого киноэкспрессионизма. В основе сюжета – история о серии загадочных убийств, происходящих в городе Хостенвиль. Главный герой пытается разоблачить доктора, который руками подконтрольного ему сомнамбулы совершает свои злодеяния. Историю можно интерпретировать как борьбу разумного и неразумного.

Пространство в фильме можно условно разделить на две: реальное (разумное, т. е. соответствующее окружающей действительности, «недеформированное») и ирреальное (безумное, т. е. устроенное по эстетическим принципам экспрессионизма). Реальное пространство представлено в первом акте, когда герои на скамейке в саду. Пространство сада выглядит вполне обычным, привычным зрителю. Но уже здесь использованы специальные кинематографические приёмы, предвосхищающие мир иррационального: контрастно подсвечивается лицо говорящего, чтобы сделать акцент на нём и его эмоциях; в глубине кадра показывается девушка, чьи движения отличаются медлительностью, неестественностью – двигаясь, словно призрак, она производит на зри-

теля тревожное впечатление. Реальность искажается в рассказе главного героя, как только он начинает излагать собеседнику свою историю. Киноповествование переносит нас в ирреальное пространство города, который полнится непропорциональными, неестественно наклонёнными домами. На протяжении всего фильма мы будем оставаться в этом «безумном» пространстве, искажённом ломанными линиями, острыми углами и нарушением перспективы.

Во многих локациях, особенно в кабинете, где доктор Калигари держит гроб с Чезаре, пространство искривлено остроугольными тенями, нарочито неровными объектами, наклонёнными вбок стенами. Декорации подчинены геометрическим формам, причём формы эти искажены, при этом они изображены на холсте, что тоже указывает на ирреальность происходящего. Визуальная составляющая фильма символизирует психическое состояние Франца, а также восприятие им определённых событий.

Границу между нормальностью и ненормальностью в рамках киноэкспрессионизма очерчивает и светотень, являющаяся формообразующим элементом. Так, например, в кабинете, где Калигари держит Чезаре, а также в его шатре на ярмарке, тени падают неестественно: они чересчур длинные и зигзагом тянутся по стенам. Пик напряжения они создают в тюремных сценах, как отмечает Лотте Айснер: «чёрные контуры и линии, резкие, как рыбный скелет, ползут вверх и сходятся в одну точку над пленником – как будто гигантская птица держит в когтях свою добычу» [1, с. 23]. Примечательно, что в кадре, где доктор представляет всем сомнамбулу, на заднем плане видны две его тени, что можно интерпретировать как двойственность его образа. Тень становится важным элементом в конце второго акта, когда происходит убийство Алана. Сцена снята так, чтобы тень казалась в разы больше, она нависает над кроватью жертвы, создавая ощущение ужаса.

Атмосфера безумия поддерживается также аудиальными знаками: музыка создаёт ощущение тревоги на протяжении всей истории, рассказываемой Францем. Музыкальные партии написаны в минорных тональностях. Во время сцены, когда к Калигари приходит полиция, используются инструменты, звук которых создаёт нечто похожее на имитацию воя. Звучание во многом хаотическое, диссонансное. Особое напряжение создаёт и другой приём, когда в мелодии (например, в сцене, где Франца показывают в холле психиатрической лечебницы) идёт постепенное повторение определённого трезвучия, а также сочетание звуков с разной, резко противоположной высотой. Такая напряжённая музыка символизирует внутреннее состояние героя, тревожное и нестабильное, что указывает на психические отклонения.

Немаловажными являются и кинетические знаки. Если в начале первого акта герои ведут себя вполне естественно, то в рамках искажённого пространства всё меняется. Жесты актёров нарочито гиперболизированы, неестественны и чересчур экспрессивны. Это помогает зрителю лучше перенять их эмоции. Наиболее ярким примером становится сам Калигари. Когда он выступает в роли уличного зазывалы и доктора, увлечённого сомнамбулизмом, его движения отрывисты и резки. В сцене с его появлением на ярмарке они механические, словно у марионетки. Отдельно стоит упомянуть мимику, чрезвычайно выразительную за счёт грима. Выражение его лица безумно: брови постоянно подняты, широко раскрыты глаза, улыбка напоминает оскал. Иными словами, мимика и жесты у доктора Калигари, как и у сомнамбулы Чезаре, неестественны, ассоциируются с угрозой на протяжении почти всей истории, символизируя их отдалённость от общества и нормальности. В то же время главный герой выглядит более естественно. Такое противопоставление можно интерпретировать как бинарную оппозицию: Франц олицетворяет собой разум, а Калигари и Чезаре – безумие.

Обратимся к сюжету и нарративам. В центре – история, рассказанная Францем о серии убийств в городе, куда приезжает ярмарка. Сначала погибает столоначальник, который неподительно отнёсся к Калигари, затем – Алан, спросивший у сомнамбулы о сроке своей жизни, и следующей жертвой могла стать Жанна. Главному герою первые две смерти кажутся подозрительными, и он пытается спасти возлюбленную, что со временем приводит его в психиатрическую лечебницу. Там, вместе с персоналом больницы, находит книгу о сомнамбулизме. В ней также упоминается и некий доктор Калигари, живший в XVIII веке, выступавший на ярмарках с сомнамбулой по имени Чезаре. С его помощью мистик претворял в жизнь свои зловещие планы. Там же находится и дневник уличного зазывалы, который по совместительству оказывается главным врачом клиники. Опираясь на сведения из книги, он радуется, что ему наконец-то попался пациент с нужной ему болезнью. В ходе эксперимента он проверяет, возможно ли полностью подчинить действия больного сомнамбулизмом своей воле. Наутро Калигари схватили и одели в смирительную рубашку – он признан душевнобольным.

В следующем кадре Франц вместе со своим знакомым сидит в саду, из которого они переходят во двор психиатрической лечебницы. Однако здесь герои меняются ролями – Жанна и Франц представляются нам как пациенты этой больницы: она живёт в своём вымыщенном мире и называет себя королевой, отвечая ему, что королевам не дано следовать зову сердца. Создаётся впечатление, что они совершенно чужие друг

другу люди. Самого же главного героя мы видим как бредящего человека. В таком случае его история может рассматриваться как выдуманная.

Финал фильма двойственен: с одной стороны, историю можно рассматривать как борьбу безумия Калигари с «нормальностью» реального мира. В таком случае рассказ Франца реален, и все события происходили в реальности. Калигари – безумец, который решил пойти против принятых в обществе представлений о нормальности, используя сомнамбулу в своих целях и выходя за рамки привычного для общества поведения. Франц – воплощение разума, которое пытается остановить его злодеяния. Однако, с другой стороны, если рассматривать весь рассказ как бред душевнобольного, то можно сделать совершенно противоположные выводы: Калигари – психиатр, воплощение нормального и разумного, который предстаёт в глазах своего пациента злодеем. Франц же – душевнобольной, восприятие которого искажено настолько, что не только воспроизводит некую мистическую историю о докторе и сомнамбуле, но и ведёт себя довольно агрессивно – в конце фильма он бросается на врача, пытаясь причинить ему вред.

Несмотря на всю атмосферу ужаса и безумия, окружающую Калигари, мы видим и другую сторону. Как замечает В.Е. Сальникова, в поведении доктора и Чезаре можно рассмотреть хоть какой-то акцент на физических процессах: так, в

одной из сцен он кормит своего сомнамбулу. В то же время мир Франца – «мир самоизнуряющей и бескорыстно высокой духовности» [3, с. 61]. Исходя из этой детали, мы можем рассматривать мир в той версии, которую нам подаёт Калигари, как реальный, а мир Франца в таком случае – вымышенный.

Примечательно, что прототипом Калигари стал ненавистный Карлу Майеру, одному из авторов сценария, психиатр, мучивший его во время войны [2, с. 26]. Как отмечает Зигфрид Каракаэр, эта история заклеймила «произвол государственных властей, которые ввели всеобщую воинскую повинность и запалили фитиль войны» [2, с. 27]. Революционный смысл он видит в том, что разум одолевает безрассудную силу, что подтверждает нашу гипотезу о том, что фильм символически раскрывает противостояние разума и безумия.

Таким образом, в результате семиотического анализа, мы выявили ряд особенностей репрезентации безумия, свойственной экспрессионизму: мы видим чёткое разграничение мира разумного и безумного через призму визуальных и кинетических знаков, психологическое состояние главного героя передаётся с помощью аудиальных знаков, а сюжет и нарративы можно интерпретировать как непримиримую борьбу разумного и неразумного.

Литература:

1. Айнер, Л. Демонический экран / Л. Айнер. – Москва : Пост Модерн Текнолоджи, 2010. – 240 с. – Текст : непосредственный.
2. Каракаэр, З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / З. Каракаэр. – Москва : Искусство, 1997. – 352 с. – Текст : непосредственный.
3. Сальникова, Е.В. Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» / Е.В. Сальникова. – Текст : непосредственный // Наука телевидения. – 2020. – № 16. – С. 45–69.
4. Тернова, Т.А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда / Т.А. Тернова. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 21. – С. 134–139.
5. Тюпа, В.И. Пограничные состояния в литературном нарративе / В.И. Тюпа. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Серия: литературоведение, языкоznание, культурология. – 2019. – № 2-1. – С. 10–18.
6. Хорева, Л.Г. Испанская картина мира и её отражение в архетеpe безумия в испанской культуре / Л.Г. Хорева. – Текст : непосредственный // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2018. – № 3. – С. 96–101.

References:

1. Aysner, L. Demonicheskiy ekran / L. Aysner. – Moskva : Post Modern Teknolodzhi, 2010. – 240 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Karakauer, Z. Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera / Z. Karakauer. – Moskva : Iskusstvo, 1997. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Sal'nikova, E.V. Prostranstvo goroda i povestvovaniya v fil'me «Kabinet doktora Kaligari» / E.V. Sal'nikova. – Tekst : neposredstvennyy // Nauka televideniya. – 2020. – № 16. – S. 45–69.
4. Ternova, T.A. Semiotika bezumiya v literature russkogo avangarda / T.A. Ternova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2010. – № 21. – S. 134–139.
5. Tyupa, V.I. Pogranichnye sostoyaniya v literaturnom narrative / V.I. Tyupa. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik RGGU. Seriya: literaturovedenie, yazykoznanie, kul'turologiya. – 2019. – № 2-1. – S. 10–18.
6. Khoreva, L.G. Ispanskaya kartina mira i ee otrazhenie v arkhetipe bezumiya v ispanskoy kul'ture / L.G. Khoreva. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Samarskogo universiteta. Istorija, pedagogika, filologija. – 2018. – № 3. – S. 96–101.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Рахимова, М.В. Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в лицах (колонка живого общения). Седьмое интервью «Если увидеть пытаешься издали..., не разглядишь меня?» (Р. Тагор) / М.В. Рахимова, Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусство-знание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 65–71.

УДК 177.2

Рахимова Майя Вильевна,

кандидат философских наук, доцент;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин

E-mail: mayesta@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Трифонова Галина Семеновна,

кандидат исторических наук, доцент;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин

E-mail: iskju2012@mail.ru

Россия, г. Челябинск

КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ) СЕДЬМОЕ ИНТЕРВЬЮ «ЕСЛИ УВИДЕТЬ ПЫТАЕШЬСЯ ИЗДАЛИ..., НЕ РАЗГЛЯДИШЬ МЕНЯ?» (Р. ТАГОР)

Ведущий – Рахимова Майя Вильевна
Гость – Трифонова Галина Семеновна

Аннотация. Биографическое погружение в профессиональный творческий и во многом личный мир удивительного ученого, искусствоведа и просто увлеченного Жизнью человека, «по совместительству» – доцента кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского Галины Семеновны Трифоновой.

Ключевые слова: искусство; музей; музейное дело; выставка; художник; искусствовед.

Maya Rakhimova,

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines Department

E-mail: mayesta@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Galina Trifonova,

Ph.D. in History, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Social, Humanitarian, Psychological and Pedagogical Disciplines Department

E-mail: iskju2012@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN) THE SEVENTH INTERVIEW «IF YOU'RE TRYING TO SEE FROM AFAR..., WON'T YOU SEE ME?» (R. TAGORE)

Interviewer – Maya Rakhimova
Interviewee – Galina Trifonova

Annotation. A biographical immersion into the professional, creative and largely personal world of Galina Semyonovna Trifonova, an amazing scientist, art critic and simply passionate about Life and associate professor of

the Department of social and humanitarian psychological and pedagogical disciplines of the South Ural state Institute of arts named after P. I. Tchaikovsky.

Keywords: art; museum; museology; exhibition; artist; art critic.

*Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Все воспринять и снова волотить
(М. Волошин)*

М.В. Рахимова:

– Мы продолжаем серию интервью преподавателей кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского. И сегодня мы отправимся с тобой, дорогой читатель, воистину в удивительный мир, где переплетаются высокий профессионализм и безграничная преданность любимому делу! И волшебной палочки не надо, чтобы очутиться в волшебном королевстве живописных полотен, оживших под чутким вниманием искусствоведа, кандидата исторических наук, доцента нашей кафедры – Галины Семеновны Трифоновой!

– Галина Семеновна, не терпится с Вами поговорить, и что-то мне подсказывает, что беседовать с Вами – не перебеседовать. На десяток интервью хватит! Но – начнем! Галина Семеновна, Вы работаете на кафедре социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин, на факультете изобразительного искусства. Как Вы себя ощущаете в профессии? Что скажете о любимом деле?

Г.С. Трифонова:

– Майя Вильевна, во-первых, благодарю за возможность высказаться! Действительно, так много хотелось бы сказать, многим поделиться!

А во-вторых, что касается самоощущения в профессии, то его трудно определить кратко и лаконично. Самоопределение приходит постепенно, в определенные периоды внутренней эволюции, когда появляется потребность увидеть и понять, каков мир, где ты находишься и куда идешь. Когда сама жизнь и взаимодействие с реальностью приносит ощущение равновесия и блага, и даже иногда – душевного полета, не хочется думать о недостатке чего-либо или ущербности.

М.В. Рахимова:

– Звучит как философское размышление...

Г.С. Трифонова:

– Возможно, что так. За моими плечами жизнь, и к счастью, она продолжается, где труд – с детства и до сего дня всегда шел рядом с обучением. И до сих пор я испытываю недостаток времени для большой внутренней работы и погружения в то, что является сущностным для меня: жизнь искусства, богатство и разнообразие земных пространств, природных и цивилизацион-

ных, которые хочется увидеть, открыть и прочувствовать – и тем расширить свое внутреннее пространство...

М.В. Рахимова:

– А что мешает, Галина Семеновна?

Г.С. Трифонова:

– По прошествии лет стали острее ощущаться препятствия и ограничения – как непосредственно в художественном пространстве региона, в котором живу, так и в индивидуальных условиях собственного бытия, которое также отчасти зависит от конкретного социума.

Теперь, на склоне лет, все отчетливее понимаю, что пути, по которым провела меня судьба, не были случайными: меня постигло счастье заниматься лет с двенадцати тем, что я люблю, чем дорожу, и что не расходится, а совпадает с высшими человеческими ценностями. Литература, музыка, театр, затем изобразительное искусство все более и более забирали меня. Духовное пространство мира, где есть человек, есть бог, есть человеческая история, есть искусство, природа и необъятный космос – все это собирается в огромный и целостный мир. Жить в тесной связи со всем этим, ни минуты не теряя ощущение взаимосвязи, оправдывает собственное индивидуальное и всеобщее существование и существование.

М.В. Рахимова:

– Вы говорите, и я слышу, как в Вас звенят энергии В. Вернадского, И. Канта, А. Швейцера. Вы мыслите глобальными категориями, которыми способен мыслить человек, ищущий глубоких смыслов: о себе, о мире, о человечестве. Это и мир Идей, где живет Платон и его единомышленники. А что с точки зрения определяния, овеществления, материализации этих высоких поисков? В чем лично для Вас осуществлялась материализация такого мироощущения?

Г.С. Трифонова:

– С точки зрения материализации этого мироощущения, таким всеобъемлющим объектом явился в моей жизни МУЗЕЙ, художественный музей. Прежде всего – Челябинская областная картинная галерея, параллельно, еще до нее – Эрмитаж и Русский музей в Ленинграде-Петербурге; Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Третьяковская галерея, музеи-усадьбы русской дворянской культуры при-

городов столиц, мемориальные музеи художников, древнерусские храмы и монастыри; за ними стали доступны грандиозные мировые памятники – музеи Древнего Египта, античной Греции и Рима, раннехристианские памятники Константина-Стамбула и Александрии, Киева, крупные и малые областные музеи России и национальных республик; европейское средневековье и Возрождение – незабываемая Святая София Константинопольская, Акрополь в Афинах, Помпеи, храмы Флоренции и Сиены, галерея Уффици, остров музеев в Берлине, Дрезденская галерея и Пражская национальная галерея, грандиозные готические соборы Севильи, Валенсии, Толедо, Праги и Вены архитектурные ансамбли Венеции, испанские города и музеи...

М.В. Рахимова:

– Ах!

Г.С. Трифонова:

– Да-да! Все эти чудеса и волшебство искусства навечно со мной, в каждой митохондрии клеток моего организма... На лекциях по истории искусств эти образы встают перед мной виртуально до осязательности, и я делаюсь ими с моими сегодняшними студентами. Мне хочется заразить их этими переживаниями и желанием пройти своими ногами, увидеть своими глазами и заново, по-своему, пережить эти чудеса искусства и творчества.

Вернувшись к образу, модели и структуре такого универсального организма, как музей. Да, музей универсален тем, что прошлое, настоящее и будущее живут в нем рядом, сливаясь в единое время бытия. Труд в музее – всегда личностный и коллективный одновременно; бескорыстный и с огромной самоотдачей, я бы сказала, самопожертвованный – это в том случае, когда его сотрудники глубоко разделяют философию музея (т.е. музеософию, как понятийно определил ее философ Николай Федоров).

М.В. Рахимова:

– И когда такое случается, что становится возможным, Галина Семеновна?

Г.С. Трифонова:

– При соблюдении этих условий в коллективе музеиных работников рождается музейное братство, и тогда музей полнокровно и полноценно служит искусству, обществу, родной стране и культуре и помогает совершенствоваться его сотрудникам. Тогда все идет как по грандиозному божественному плану: комплектование собрания, научно-исследовательские, экспозиционные, просветительные, хранительские и реставрационные разделы музейной работы, музей набирает ценностный багаж в обществе и в своей профессиональной и художественной сфере. Духовное пространство в процессе рождения какого-либо музейного события насыщается еще большим качеством и становится по-

настоящему одухотворяющим всем, кто попадает в его энергетическое поле.

М.В. Рахимова:

– А расскажите, пожалуйста, о своем опыте работы в музее Челябинска.

Г.С. Трифонова:

– Тридцать три года посчастливилось мне работать в пространстве Челябинского художественного музея, где прожито было столько вдохновения, творческого подъема, братского объединения в творчестве с коллегами, с художниками и глубинного погружения в мир искусства, волнующих открытий...

Из музея мы осуществляли экспедиции в другие города, в мастерские художников разных времен и поколений, отбирали и собирали в музейные коллекции памятники искусства прошлого и современные; устраивали разнообразные выставки, держа музейный «пульт» на пульсе времени, изучали и собирали художественное наследие региона...

Для того чтобы полноценно во всех направлениях обеспечить жизнь и деятельность музея, нужна бесконечная жизнь и бесконечный труд его сотрудников. Увы, это невозможно... Расставаться с музеем случается у каждого в свое время и по разным причинам, но всегда это расставание очень трудное.

Все, о чем пишу, не есть абсолютная и непреложная закономерность всех музеев; обозначенная ситуация – замечательная редкость, и в моей жизни она, к счастью, случилась. Конечно, было и в те годы и десятилетия много страданий, но всегда буду вспоминать то время как переживание благодати, и благословлять его.

М.В. Рахимова:

– А если говорить о современном состоянии музейного пространства города, – каково оно, на Ваш взгляд?

Г.С. Трифонова:

– Что касается современного состояния музейной жизни Челябинска, то оно переживает очень остро и почти трагедийно: ушли поколения старых мастеров в изобразительном искусстве и архитектуре, явление нового качества в современном искусстве не обозначилось так мощно, как в 1950–1990-е годы. Сфера искусства испытывала и продолжает испытывать на себе некое динамическое воздействие, в физике определяемое как сжатие и усушка.

М.В. Рахимова:

– Что Вы имеете в виду, Галина Семеновна?

Г.С. Трифонова:

– Художественный музей и его роль превратились в локализованное выставочное пространство, еще далее, чем в предшествующие десятилетия XX века, отодвинув реализацию сущностной идеи и миссии регионального музея, а именно: полноценного отражения истории ис-

кусства прежде всего на Южном Урале в постоянной музейной экспозиции, где направления и течения в современном искусстве России, наряду с ведущими персоналиями художников Южного Урала были бы открыты для постоянного обозрения в хронологически развернутых экспозициях в залах областного музея изобразительных искусств.

Куда сегодня пойти горожанину и гостю Челябинска, школьнику и студенту, молодому художнику и зелому мастеру, чтобы посмотреть визуально развернутый ряд экспозиции произведений более чем столетней истории искусства на Южном Урале? Для этого служит в каждой области России художественный музей. А в Челябинске?.. И как, Вы думаете, будет ощущать себя в этой ситуации профессиональный искусствовед, историк и критик искусства, посвятивший этой сфере искусства родного края более полвека своей жизни? Вопрос, что называется, риторический.

М.В. Рахимова:

– Давайте обозначим, озвучим ключевые проблемы!

Г.С. Трифонова:

– Первейшая проблема – в отсутствии здания у художественного музея в Челябинске. Переселяя в 1939 году картинную галерею в храм Александра Невского, потом в бывший торговый дом братьев Яушевых, затем разместив в двух залах на первом этаже жилого дома на площади Революции коллекцию литья и гравюры и временные выставки, за 80 лет истории художественного музея индустриальный город с миллионным населением так и не решил проблему дислокации художественного музея – хорошо, что покойный губернатор П.И. Сумин, будучи тяжело болен, успел отстроить здание краеведческого музея, тоже скитавшегося с 1920-х гг. по городской территории от здания Троицкого храма до магазинов на Каслинской и пр. Ленина.

Полвека потребовалось союзу художников, чтобы воплотилась мечта о светлых залах, где художники со своими работами на выставках могут говорить со зрителями об искусстве. Но... Всё ветшает, незаметно пролетели сорок лет, и Выставочный зал Союза художников снова нуждается в капитальном ремонте, который способна осуществить лишь государственная – казенная – структура.

Вот и получается, что сфера творческого духа не в силах решать дорогостоящие материальные проблемы – это не в ее природе. Дух и материя от века стоят в неразрешимой оппозиции. Это остро прочувствовали в сфере искусства с началом перестройки. И для всех думающих людей с совестью очевидно, что вульгарная коммерческая составляющая наряду с наглым политиканством вредны искусству и обществу.

М.В. Рахимова:

– А что же делать, Галина Семеновна? Как отвечать на вызовы времени?

Г.С. Трифонова:

– Сложно сказать, конечно, но есть предположение, что чистота помыслов и бескорыстное служение – мета таланта, нестираемая и в XXI веке. Сохранить этот камертон возможно в объединении, а не разъединении, в открытых обсуждениях, что и для чего делать, и куда идти. Гражданское сознание народа – публики в искусстве, художников и искусствоведов разных поколений от этого только еще более окрепнет. Общность понимания задач в жизни и в искусстве – а это тоже – в жизни – создаст единение в обществе.

М.В. Рахимова:

– Может, есть у Вас задумки, планы по развитию музейного дела, по совершенствованию его?

Г.С. Трифонова:

– Есть много замыслов, проектов – каким быть художественному музею Южного Урала – и не одному, как сохранить художественное наследие Южноуральского края, художественную школу Челябинска начального, среднего и высшего звена и наследие ее педагогов; как не дать пропасть собранным личным библиотекам по искусству в городе – а их в Челябинске – не одна. Думая о том, как вылечить и накормить народ, беда, если забудем, что без живой души мертвый – пища не нужна... Сохранить живую душу человека, дух, веру, искусство, творчество, а значит – родину и планету – все эти задачи надо решать одновременно и в комплексе и заботиться о детях наших.

М.В. Рахимова:

– А есть живописцы, которые оставили особый след в душе Вашей?

Г.С. Трифонова:

– Идя по жизни, я часто встречала среди художников прекрасных и духовно сильных людей. Общение с ними было не только настоящей профессиональной школой понимания искусства, но и школой жизни: было важно видеть и различать разные характеры, жизненный опыт, убеждения, которые находили продолжение в творчестве.

Если собрать художников, которых я встречала в жизни, под единые своды, подобно Рафаэлевой Афинской школе философов, то они вряд ли смогли творчески ужиться – так несогласимы их взгляды и убеждения, выраженные в мировоззрении и в творчестве: последний художник-космист, последователь Н.К. Рериха Б.А. Смирнов-Русецкий (1906–1991) и художник-фронтовик, не менее утонченный и крайне полемичный в своих взглядах М.И. Ткачев (1913–1995); стихийно раскрепощенный живописец

Акоп Григорян (1919–1995), тоже фронтовик, и его полная противоположность в понимании цвета и формы Константин Фокин (1940–2023) – монументалист даже в станковой живописи; реалист с мощным размахом и одновременно утонченный художник и психолог В.А. Неясов (1926–1984) и универсально одаренная В.Н. Челинцова (1906–1981), художница высокой эстетической природы живописного стиля, от кватроченто и символизма саратовской школы, которой она принадлежала, и японской изысканно-лаконичной черно-белой гравюры с ее богатством техник обработки печатной основы – доски к полихромии иллюстраций книг и фантазии природных форм в скульптуре из корней осокорей, выловленных в волжских водах...

М.В. Рахимова:

– Как будто кинофильм смотрю, и все – в главных ролях! Можно поподробнее о мастерах Челябинского художественного пространства?

Г.С. Трифонова:

– Выставки-ретроспекции творчества художников Южного Урала очень востребованы в пространстве Челябинска, но, увы, на сегодняшний день вовсе не всегда возможны для полного осуществления. Часто на пути встает разрозненность художественного наследия того или иного автора; трудности поиска в Челябинске соответствующих выставочных оборудованных территорий, нахождение произведений в зоне недосягаемости, в том числе в музеиных собраниях.

Недоступность произведений для экспонирования – главное препятствие в формировании единого пространства художественной среды и ее возможной на выставке фиксации произведений современными технологиями съемки, что важно для накопления материала к изданиям выдающихся авторов нашего края.

М.В. Рахимова:

– Галина Семеновна, нужен какой-то путеводитель, художественный навигатор, причем, в глобальном смысле, чтобы со стратегией и тактикой или хотя бы с программой был!

Г.С. Трифонова:

– Кстати, много лет назад, практически в начале начавшегося столетия, осмысливая проблему, я пришла к выводу, что своего рода выходом из создавшегося положения в отсутствии художественного музея искусства региона и недосягаемости произведений для осмотра может быть программа по подготовке и реализации изданий о жизни и творчестве южноуральских мастеров изобразительного искусства. За последнее 20-летие удалось исследовать, написать и осуществить издание в различных издательствах следующих монографий и альбомов:

1. Василий Андреевич Неясов (1926–1984) : каталог творческого наследия : альбом / авт. предисл. Г.С. Трифонова ; сост. О.В. Гладышева,

Г.С. Трифонова ; фот. Б. Кувшинова, А.А. Соколова. – Челябинск : Каменный пояс, 2006. – 183 с.

2. Василий Дьяков. Альбом. Акварели, пастели, рисунки / авторы вст. статей Г. Трифонова, Л. Сабельфельд. – Челябинск : [б.и.], 2007.– 140 с., ил. (там в разделе текстов есть моя вступительная статья).

3. Владислав Ваганов. Рисунок, акварель, пастель, темпера. Альбом произведений 1966–2018. / автор вст. статьи Г.С. Трифонова. – Челябинск : Креативная мастерская «Тета», 2019. – 162 с.: ил.

4. Трифонова, Г.С. Николай Русаков (1888–1941). Жизнь и творчество. «Я смотрел зачарованным взглядом...» / Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЧОКГ, 2004. – 160 с.

5. Трифонова, Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900–1980-е гг.) Художественная среда. Музей. Художники : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с.: 131 ил.

6. Трифонова, Г.С. Феномен художника Зайнулы Латфулина. Творческая биография. Творческий стиль и го единство в монументальной, станковой живописи, рисунке, акварели и гравюре / Г.С. Трифонова // Мир художника. Зайнула Латфулин. Монументальная живопись. Станковая живопись. Графика. – Челябинск : редакционно-издательский центр Урала, 2012. – 112 с.: ил. – С. 102–107.

7. Трифонова, Г.С. Искусство XX века. Художники Урала. Михаил Иванович Ткачев. Дорогами жизни и искусства : монография к 100-летию художника. – Челябинск : Издательство «Книга», 2013. – 191 с.

8. Трифонова, Г.С. Артур Фолленвейдер. Время искусства. Книга о художнике / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Креативная мастерская «Тета», 2019. – 328 с.: ил.

9. Трифонова, Г.С. Валентина Челинцова (1906–1981). Жизнь и творчество в объемном времени / Г.С. Трифонова. – Москва : Издательство «БуксМарт», 2021. – 528 с.: ил.

10. Трифонова, Г.С. Современное искусство Урала и уральские творческие организации Союза художников. Страницы истории и характеристика своеобразия. Современное искусство Урала. Синергия региональных и общероссийских тенденций России / Г.С. Трифонова // Изобразительное искусство Российской Федерации. Урал. В 8 томах. Том 3. – Москва : Пранат, 2013. – 302 с.: ил.

11. Трифонова, Г.С. Челябинск глазами художников. Альбом произведений живописи и графики / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Автограф, 2016. – 256 с.: ил.

М.В. Рахимова:

– По-настоящему впечатляет! А могли бы еще что-нибудь рассказать о вехах творческого профессионального пути?

Г.С. Трифонова:

– Кого-то из живописцев?

М.В. Рахимова:

– Нет. Вашего! Вашего пути искусствоведа!

Г.С. Трифонова:

– С превеликим удовольствием! Профессия искусствоведа предполагает необозримые возможности всевозможной творческой работы. Оказавшись в картинной галерее в 1978 году на переломе времени, мне было даровано заняться всем, к чему звала моя душа: искусством классического Запада и русским классическим искусством, творчеством старых мастеров и молодых художников – моих современников и ровесников – художников Южного Урала.

Удача и интуиция исследователя сопутствовали мне: на душе становится тепло, когда вспоминаю мои атрибуции И.К. Лотта и Ф. Альботто, мастеров немецкой и итальянской – венецианской школы XVII века из собрания картинной галереи, и это благодаря коллекциям Эрмитажа и Музея ГСИИ имени Пушкина и их замечательных научных сотрудников.

Воодушевляет, что, пусть в краткий период сотрудничества Российской Ассоциации искусствоведов с немецким (мюнхенским) издательством знаменитой с XIX столетия многотомной энциклопедии «Allgemeine Kunstlerlexikon» удалось поучаствовать в создании очерков о южноуральских художниках на буквы К–Л (С.Б. Качальский, В.В. Качалов, Л.Н. Костина, З.Н. Латфулин – не помню точно номера томов, кажется, 81 и 85).

Мое профессиональное чувство и сознание наполняется радостью от мысли, что в Парижской библиотеке и библиотеке галереи Уфици, в научных библиотеках Государственного Эрмитажа, Русского музея, ГМИИ имени А.С. Пушкина и Третьяковской библиотеки, в научных библиотеках других российских художественных музеев находятся каталоги музеиных собраний Челябинской картинной галереи и монографии, написанные мною.

В Челябинске есть музеи, в которых я приняла вдохновенное участие как искусствовед: это, конечно, Челябинская картинная галерея, в каждой клеточке которой проросла моя душа – в созидающей деятельности, в научно-исследовательской, экспозиционно-выставочной, в сфере документирования, экспонирования, издательской работе, проектировании и планировании, общем научном руководстве, в журналистской, просветительской деятельности, в работе с прессой и на телевидении; в реализации культурно-просветительных и творческих программ синтеза изобразительного искусства и музыки: пример перенесения драматических спектаклей профессионального академического театра драмы имени Н.Ю. Орлова в пространство

экспозиции выставки из собрания ЧОКГ «Сияющая Россия» 1999 г.; выступления лучших солистов оперного театра и концерты Челябинского государственного симфонического оркестра в честь художников на их персональных выставках; стилевые концерты в совместном ведении искусствоведа и музыканта Л.И. Заркиной.

Непосредственное участие приняла в создании коллекции и концепции университетского художественного музея ЮУрГУ, в создании экспозиций, каталогизации собрания (2 тома каталога музея) и каталогов текущих выставок в 2002–2018 годах.

Создание первого в Челябинске мемориального зала-музея художника Н.А. Русакова (1888–1941), основоположника профессионального искусства живописи в Челябинске, получившего прекрасное столичное образование и связавшего таким образом Челябинск с именами известных в отечественном искусстве поэтами (В. Маяковским, К. Бальмонтом), художниками, в частности, с одним из основателей конструктивизма – А. Родченко и многими другими, да и в целом с эпохой русского классического авангарда. Зал-музей Н.А. Русакова был открыт в 2016 году в здании Центральной городской школы искусств г. Челябинска по инициативе директора школы Ю.А. Эрмана, а на фасаде здания установлена мемориальная доска о том, что Н.А. Русаков преподавал в этой школе в 1920–30-е годы. Экспозиция зала-музея уникальна: она состоит из копий архивных документов, публикаций разных лет и монографии о художнике – и целиком из репродукций произведений художника, к сожалению, нет ни одного оригинала! Но образ художника счастливой и трагической судьбы как бы присутствует в этом подлинном пространстве, где он учил челябинских школьников рисовать и чертить, видеть, понимать и любить искусство, и так же, как сейчас, на стенах висели нет, не репродукции, а подлинные его картины! И они, эти мальчики и девочки, не дали стереть его имя из истории искусства и помогли воскресить память о художнике Русакове спустя полвека.

С тех пор в период музейной практики студенты-искусствоведы ЮУрГУ и студенты живописцы-станковисты ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского посещают мемориальный зал-музей и открывают для себя новое имя в искусстве.

В городе есть ряд памятных мест, связанных с искусством, а значит, и имеются перспективы открыть в дальнейшем мемориальные и другие художественные музеи. Открывая новые музеи, тем самым, мы повышаем градус художественной жизни, духовной и общей культуры общественной среды Челябинска.

М.В. Рахимова:

– Галина Семеновна, мне очень повезло, что Вы отозвались и так искренне поделились

своим могучим течением жизни – профессио-
нальной, творческой, личной. Я уже понимаю,
что чуть позже пристану к Вам с очередным ин-
тервью, поскольку так много еще хотелось бы
спросить. А Ваше повествование напоминает мне
о глубине биографической серии книг «Жизнь
замечательных людей» еще советского периода
издания, которой так не хватает сегодня. Спаси-
бо Вам большое!

Г.С. Трифонова:

– В одной из своих ранних статей «Фило-
софско-экономические рукописи» 1848 г.

К. Маркс (кстати, статья ключевая) рассуждает о
товарном фетишизме, который навязывает че-
ловеку капитал своим наступлением на дух. Так
вот, высказав переживания в своей статье, он
заканчивает фразой: *Dixi et salmavi animam
team*, то есть «Сказал, и спас свою душу». Меня
это потрясло – я читала эту статью в 20 лет.

Я о ней вспомнила, Майя Вильевна, – о ста-
тье и фразе, цитируемой Марксом, потому что
тоже испытываю некоторое облегчение, что по-
делилась с Вами тем, что выстрадано. Потому –
это я Вас благодарю и надеюсь на новую встречу!

Для цитирования: Ажигова, А.А. Вся жизнь с народным танцем: к 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности Евгения Петровича Кацука / А.А. Ажигова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 72–76.

УДК:378.095

Ажигова Анна Александровна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
ведущий библиотекарь
E-mail: ajigowa@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ВСЯ ЖИЗНЬ С НАРОДНЫМ ТАНЦЕМ: К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 50-ЛЕТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВИЧА КАЦУКА

Аннотация. Статья посвящена 75-летию со дня рождения декана хореографического факультета ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Е.П. Кацука; содержит биографические сведения о его творческом и педагогическом трудовом пути в Челябинском культпросветучилище и на хореографическом факультете ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Ключевые слова: биография преподавателя Кацука Е.П.; народный танец; хореографическое образование; педагоги Челябинского культпросветучилища; история колледжа культуры; выпускники хореографического отделения.

Anna Azhigova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Leading Librarian
E-mail: ajigowa@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

THE WHOLE LIFE WITH FOLK DANCE: DEDICATED TO THE 75TH ANNIVERSARY OF EVGENY PETROVICH KATSUK'S BIRTH AND 50TH ANNIVERSARY OF HIS CREATIVE ACTIVITY

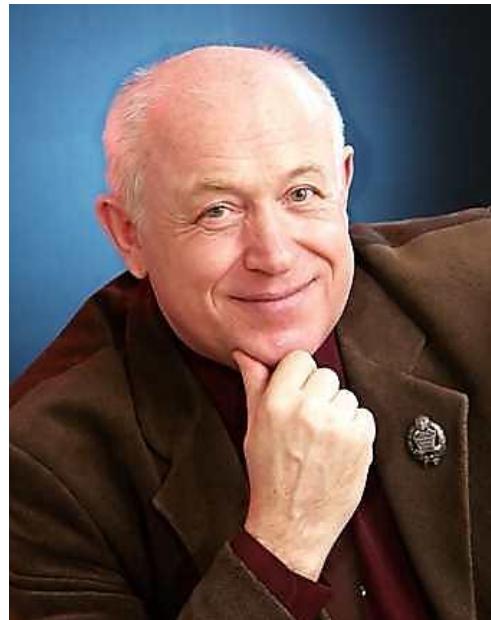
Annotation. The article is dedicated to the 75th anniversary of the birth of the Dean of the Choreographic Faculty of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Evgeny Petrovich Katsuk; it contains biographical information about his creative and pedagogical career at the Chelyabinsk Cultural and Educational College and at the Choreographic Faculty of the Tchaikovsky University of Drama.

Keywords: biography of the teacher Katsuk E.P.; folk dance; choreographic education; teachers of the Chelyabinsk Cultural Education College; history of the College of Culture; graduates of the choreographic department.

Носители фамилии Кацук – настоящие гуманитарии и ценители искусства. Они из тех людей, кого называют интеллектуалами. У них всегда найдется тема для разговора. Вы вряд ли сможете застать их врасплох тем, что они чего-то не знают. Носители данной фамилии очень спокойны и рациональны.

Это все точно относится к декану хореографического факультета Евгению Петровичу Кацуку, заслуженному работнику культуры РФ, всей душой влюбленному в народный танец. И сегодня он передает эту любовь к танцу, имея огромный опыт мастерства народного танца и преподавательской деятельности – 50 лет.

Евгений Петрович родился 2 января 1950 года в деревне Ширки Красногорского района Брянской области. С 1961 по 1965 год обучался в Клинцовской школе-интернате, где впервые познакомился с русским народным танцем, занимаясь в танцевальном коллективе под руководством заслуженного работника культуры Российской Федерации Шелопа Павла Андреевича.



Евгений Петрович Кацук

1965–1969 годы – обучение в Челябинском техникуме железнодорожного транспорта, параллельно с учебой в техникуме Евгений Петрович занимался в народном ансамбле танца «Юность» Дворца культуры железнодорожников под руководством Игоря Александровича Китаева, а затем – у Раисы Яковлевны Калининой и Натальи Николаевны Карташовой. Репертуар ансамбля основывался на многообразии русского танца: пляски, кадрили, переплясы. С этим ансамблем Евгений Петрович побывал в Москве, Польше, Югославии, а в 1969 г. стал лауреатом Областного фестиваля народного творчества, посвященного 100-летнему юбилею В.И. Ленина.

1970 год – поступление в Челябинский государственный институт культуры, на кафедру хореографии, где продолжает оттачивать свое хореографическое мастерство под руководством педагогов Геннадия Андреевича Клыкова, Тамары Борисовны Хазановой-Нарской, Геннадия Петровича Гусева (выпускника КПУ), Виктора Ивановича Панферова.

Постигая премудрости педагогической и балетмейстерской деятельности, Евгений Петрович совершенствовал свое исполнительское мастерство, получая дополнительные знания в ансамбле танца института под руководством Г.А. Клыкова. В репертуаре были исключительно русские танцы, созданные на основе танцевального фольклора различных областей России, но предпочтение отдавалось танцам, созданным на основе уральского танцевального фольклора. Это, например, кадриль «Маленькая и большая» в постановке солиста ансамбля Бориса Николаевича Соколкина (выпускника КПУ), хоровод «Прялица» и многие другие.

1974 год стал для Евгения Петровича началом его педагогической деятельности. Окончив институт, он получил направление по распределению Министерства культуры Российской Федерации в Оренбургское культурно-просветительное училище (1974–1975 гг.). «На выбор моей профессии оказали влияние Виктор Андреевич Тейдер, заведующий кафедрой хореографии ЧГИК и Раиса Яковлевна Калинина – руководитель ансамбля «Юность» (ДК железнодорожников), а также Наталья Николаевна Карташова. Это были предельно профессиональные и корректные педагоги, которые могли убеждать, направлять, учить замечательной профессии хореографа. Карташова работала со мной лично, ибо я в ее хореографических сюитах участвовал в качестве солиста: «Наш паровоз вперед лети», «Бухенвальский набат». Я пропускал через себя все ее мысли, творческие идеи, которые она хотела воплотить», – говорит Евгений Петрович.

В 1975–1976 гг. Евгений Кацук – артист ансамбля песни и пляски Забайкальского военного округа.



Выступление Е.П. Кацука
на 40-летие Культпросветучилища, 1989 г.

В 1976 году Евгений Петрович был принят на работу в Челябинское культпросветучилище преподавателем хореографических дисциплин. Свою педагогическую деятельность он успешно совмещал с исполнительской в ансамбле танца «Горенка», которым руководил Александр Николаевич Брандиков.

В 1983 году Евгению Петровичу было предложено возглавить в культпросветучилище цикловую комиссию на танцевальной специализации. С этого времени под его руководством начал формироваться высокопрофессиональный творческий коллектив преподавателей: Александр Николаевич Брандиков, Владимир Романович Пона, Елена Александровна Рымонова, Александр Петрович Сингач. А также концертмейстеров: Владимир Викторович Баркин, Сергей Иванович Кузьмин, Александр Евдокимович Горовой и др.

В этот период в ансамбле танца «Горенка» сформировалась новая концертная программа, с которой в 1993 году Евгений Петрович успешно выступил на первом Всероссийском фестивале ансамблей танца средних и высших учебных заведений искусства и культуры РФ в городе Москве, где стал лауреатом.

Свою педагогическую деятельность Евгений Петрович активно совмещает с научно-методической работой, принимая участие во всероссийских и международных научно-практических конференциях и творческих семи-

нарах в Москве, Владимире, Самаре. Его мастер-классы, которые он проводил также и в городах и районах Челябинской области, пользовались большой популярностью среди руководителей самодеятельных хореографических коллективов, педагогов школ искусств и дополнительного образования уральского региона. Евгений Петрович – организатор и ведущий семинаров, конференций, конкурсов в Челябинске, Магнитогорске, Верхнем Уфалее, Еткуле, Екатеринбурге, участник методической конференции в МГУКИ «Развитие хореографического образования в XXI веке».

В начале 1990-х годов Евгений Петрович – участник деловых игр, на которых обсуждались и разрабатывались структуры учебных заведений нового типа. Творческая группа, которой он ру-

ководил, разработала структуру учебного заведения (лицей-колледж-вуз). Но при отсутствии финансирования в стране не было возможности реализовать этот проект. При формировании новой структуры учебного заведения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (2012 г.) на хореографическом факультете появилась возможность создать такую структуру: интегрированная форма – хореографический колледж – вуз. В 1995 году им был разработан новый учебный план и программа по русскому танцу для учебных заведений СПО, под его руководством сформировался высокопрофессиональный творческий педагогический коллектив, который ведет плодотворную работу по подготовке современного, конкурентоспособного специалиста.



Е.П. Кацук со студентами и выпускниками. 2024 г.

Евгений Петрович, обладая педагогическим мастерством и методикой преподавания специальных дисциплин, владея балетмейстерским искусством, воспитал не одно поколение руководителей хореографических коллективов, преподавателей, артистов профессиональных коллективов. Среди них: заслуженная артистка Государственного академического ансамбля Республики Башкортостан Рамиза Мухаметшина; солисты Государственного академического ансамбля танца «Урал» Екатерина Храмцова, Виктория Жангиева; солистка Государственного академического Уральского русского народного хора Мария Васильева; руководители творческих коллективов, лауреаты всероссийских и международных конкурсов Олег Евдокимов, Дмитрий Куракулов, Юлия Репицына, Степан Баннов; лауреат премии Правительства РФ «Душа России», главный балетмейстер Заслуженного коллектива народного творчества РФ ансамбля танца «Ералаш» Елена Анатольевна Фарладанская; работники культуры Р. Ахметшина, С. Гришечкина, Р. Кучукбаева, Т.И. Перевозкина, Н.И. Чугаева; многократные чемпионы мира, Европы и России

по бальным танцам Л. Андриевских, В. Болтвина, О. Кармановская; заслуженная артистка России Р. Мухалетшина; кандидат педагогических наук Т. Дубских; обладатель Гран-при всероссийских и международных конкурсов и фестивалей С. Банков и многие-другие. Есть кем гордиться!

С 2017 года Евгений Петрович является деканом хореографического факультета ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского». Какие бы посты и должности ни занимал Евгений Петрович, вся его балетмейстерская и педагогическая деятельность посвящены русскому народному танцу, как одному из наиболее востребованных и в полной мере отражающих душу русского народа. «После окончания института я определился в том, что мне нужно было идти на преподавательскую стезю, и я не ошибся в этом. Я приложил много сил и желания, чтобы освоить эту профессию. В основном моя профессия базируется на основе народного и русского танца. Я написал программу по русскому танцу, которая была принята Министерством культуры Российской Федерации. Пока мышечный аппарат был крепким, работая

преподавателем, я танцевал в ансамбле при колледже, и как результат всего этого – выступление в Москве на первом Всероссийском фестивале учебных заведений культуры и искусства. Это был девяносто третий год. Там присутствовал директор нашего колледжа, и у него абсолютно поменялось мнение о нашем коллективе – ансамбле танца «Горенка». Эти традиции живут и сегодня, ансамбль танца «Горенка» продолжает работать, и сейчас им замечательно руководит Нина Алексеевна Носова. Есть образование, которое получаем, и есть культура – они взаимосвязаны и дополняют друг друга. Для меня культура в широком понимании – это формирование личности и определённых качеств», – рассказывает Евгений Петрович.

В беседах со студентами Евгений Петрович часто делится своими воспоминаниями о лучших педагогах – Наталье Николаевне Карташовой и Татьяне Николаевне Реус – известных южноуральских хореографах, посвятивших свои жизни народной хореографии. Они выявляли в народном танце его лучшие черты – неповторимый национальный колорит, самобытность и красочность, но главное – гуманистическое начало, ту искренность и доброту, которые передавались из поколения в поколение и по сей день несут в себе великую воспитательную роль.

А еще Евгений Петрович очень жизнерадостный человек, с добрым чувством умора, отличный друг, коллега, наставник, руководитель. А также любитель природы – проехал, прошагал и проплыл по горным тропам, быстрым рекам почти всю Челябинскую область и не только. Евгений Петрович – заядлый рыбак, грибник, готовый рассказывать про свои уловы бесконечно!

Основные достижения Е.П. Кацука и благодарности за самоотверженный труд:

Литература:

1. Заикин, Н.И. Кацук Евгений Петрович / Н.И. Заикин. – Текст : непосредственный // Мастера русского сценического танца: биографический справочник ; Министерство культуры Российской Федерации ; Орловский государственный институт культуры. – Орёл : Орловский государственный институт культуры, 2022. – С. 85.
2. Рушанин, В.Я. Кацук Евгений Петрович / В.Я. Рушанин, В.С. Толстиков. – Текст : непосредственный // Созвездие творческих судеб : краткие биографии выпускников Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск : Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2007. – С. 171.
3. Толстиков, В.С. Кацук Евгений Петрович / В.С. Толстиков. – Текст : непосредственный // Челябинская государственная академия культуры и искусств. Страницы истории : монография / авт.-сост. В.С. Толстиков. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 2003. – С. 162.
4. Кацук Евгений Петрович. – Текст : непосредственный // Челябинская область. В 7 томах. Том 3. К-Л : энциклопедия. – Челябинск : Каменный пояс, 2008. – С. 164.
5. Юбилей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского: К 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности Евгения Петровича Кацука : виртуальная выставка / сост. Е.А. Панюшева. – Текст : электронный // Официальный сайт ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского UYRGII.RU : [сайт]. – Челябинск. – 2025. – 05 марта. – URL: https://uyrgii.ru/sites/default/files/pagefiles/kacuk_e.p._pres_compressed.pdf (дата обращения: 13.03.2025).

- Почетная грамота секретаря горкома КПСС «За большой личный вклад в экономическое и социальное развитие Челябинска и в связи с 250-летним юбилеем города» (1986);
- Нагрудный знак «За отличную работу» Министерства культуры (пр. № 404-п от 31.07.1989);
- Почётное звание «Заслуженный работник культуры РФ» (удостоверение З № 72482 от 25.08.1997);
- Грамота по итогам III Регионального фестиваля ансамблей народного танца на приз заслуженного деятеля искусства РФ Н.Н. Карташовой (27.04.1998);
- Благодарность Законодательного собрания Челябинской области (реш. № 1155 пр. от 01.11.2004);
- Диплом победителя VIII Областного праздника клубного работника в номинации «Золотой фонд» Министерства культуры Челябинской области от 17.12.2009;
- Благодарственное письмо «За плодотворную деятельность в деле развития и пропаганды Детской народной хореографии» администрации муниципального района (Туймазинский район, 2011);
- Благодарственное письмо «За многолетнюю плодотворную работу, высший профессионализм и преданность педагогическому труду» Министерства культуры Челябинской области (2012);
- Диплом лауреата государственной премии Челябинской области в номинации «Народное художественное творчество» (2013);
- Диплом лауреата Премии Фонда развития народного танца Н. Карташовой и Т. Реус в номинации «Воспитание чувств» – «За мастерство и подготовку исполнителей народного танца» (2013).

References:

1. Zaikin, N.I. Katsuk Evgeniy Petrovich / N.I. Zaikin. – Tekst : neposredstvennyy // Mastera russkogo stsenicheskogo tantsa: biograficheskiy spravochnik ; Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii ; Orlovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury. – Orel : Orlovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2022. – S. 85.
2. Rushanin, V.Ya. Katsuk Evgeniy Petrovich / V.Ya. Rushanin, V.S. Tolstikov. – Tekst : neposredstvennyy // Sozvezdie tvorcheskikh sudeb : kratkie biografii vypusknikov Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv. – Chelyabinsk : Chelyabinskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv, 2007. – S. 171.
3. Tolstikov, V.S. Katsuk Evgeniy Petrovich / V.S. Tolstikov. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv. Stranitsy istorii : monografiya / avt.-sost. V.S. Tolstikov. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 2003. – S. 162.
4. Katsuk Evgeniy Petrovich. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskaya oblast'. V 7 tomakh. Tom 3. K-L : entsiklopediya. – Chelyabinsk : Kamennyy poyas, 2008. – S. 164.
5. Yubilei YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo: K 75-letiyu so dnya rozhdeniya i 50-letiyu tvorcheskoy deyatel'nosti Evgeniya Petrovicha Katsuka : virtual'naya vystavka / sost. E.A. Panyusheva. – Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy sayt YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo UYRGII.RU : [sayt]. – Chelyabinsk. – 2025. – 05 marta. – URL: https://uyrgii.ru/sites/default/files/pagefiles/kacuk_e.p._pres_compressed.pdf (data obrashcheniya: 13.03.2025).

Для цитирования: Бугаев, А.Н. Территория джаза / А.Н. Бугаев, А.С. Макурина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 77–81.

УДК 78.036.9

Бугаев Антон Николаевич,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады
E-mail: composer88@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Макурина Арина Сергеевна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры музыкального искусства эстрады
E-mail: makurina.onr@gmail.com

Россия, г. Челябинск

ТЕРРИТОРИЯ ДЖАЗА

Аннотация. В статье дается обзор деятельности студенческой научно-творческой лаборатории «Территория джаза», реализуемой на кафедре музыкального искусства эстрады и отделении инструментов эстрадного оркестра Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского.

Ключевые слова: ЮУрГИИ; джаз; кафедра музыкального искусства эстрады; отделение инструментов эстрадного оркестра.

Anton Bugaev,
South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky,
Head of the Instruments of the Variety Orchestra Department
E-mail: composer88@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Arina Makurina,
Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Instruments of the Variety Orchestra Department
E-mail: makurina.onr@gmail.ru
Russia, Chelyabinsk

JAZZ TERRITORY

Annotation. The article provides an overview of the activities of the student scientific and creative laboratory «Territory of Jazz», implemented at the Department of Musical Variety Art and the Department of Instruments of the Variety Orchestra of the South Ural State Tchaikovsky Institute of Arts.

Keywords: South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky; jazz; department of musical art of variety; department of instruments of the variety orchestra.

Студенческая научно-творческая лаборатория «Территория джаза» Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского начала своё существование в 2015 году, когда появилась необходимость создания пространства для студентов, преподавателей и абитуриентов, где можно совершенствовать свои навыки исполнительского мастерства, импровизации, взаимодействия в ансамбле в режиме «здесь и сейчас».

Творческая лаборатория организована в формате джазовых джемов (jam-session – встреча, где музыканты импровизируют), которые проходят еженедельно в стенах ЮУрГИИ. Автором идеи

и основателем лаборатории является заведующий кафедрой и отделением музыкального искусства эстрады Антон Николаевич Бугаев [2].

4 октября 2015 года состоялся первый jam-session, в котором принял участие сам основатель лаборатории. За время существования «Территории джаза» проведено 390 джазовых джемов, а количество участников научно-творческой лаборатории увеличилось до 300 человек. Еженедельно на джем-сейшн собираются студенты, преподаватели и все неравнодушные к джазовой музыке, чтобы сыграть разнохарактерные джазовые стандарты и блюзы, а также улучшить свой исполнительский уровень и обре-

сти творческую свободу. Свобода является ключевым отличием джазового направления – музыкант создаёт всё сам. Давно известно, что достичь успеха помогает труд, прочные знания и грамотные наставники, а также практика, живое взаимодействие и наличие единомышленников.

Благодаря такой форме учебной работы реализуется важнейший дидактический принцип – *принцип сознательного отношения к процессу обучения*. Отметим, что участие в джемах является добровольным.



Фото 1 – Студенческий джем-сейшн в аудитории 423

Помимо пользы в образовании (это и развитие музыкального слуха, восприятия и мышления, и повышение интереса к обучению в целом, увлеченность процессом учебы), обучающиеся-участники джемов обретают еще очень важное для музыканта ощущение свободы, которая необходима для импровизации, лежащей в осно-

ве джазового искусства. Студент развивается как личность и обретает уверенность в себе, учится думать и играть не просто набор нот в рамках заданной гармонии и ритма, а создает свои фразы, ведь импровизация – это всегда творческое общение всех участников ансамбля, где каждый имеет право высказаться [1].



Фото 2 – Джем с участием студентов и преподавателей кафедры

Цели и задачи джемовых встреч:

- улучшение исполнительского уровня студентов;
- практическое развитие навыков импровизации;
- обретение творческой свободы на сцене;
- повышение мотивации к занятиям;
- формирование новых студенческих джазовых коллективов;
- привлечение абитуриентов к обучению в ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского на кафедре и отделении музыкального искусства эстрады.

Рассмотрим преимущества этой формы работы.

1. *Импровизация*. Это основа джазовых джем-сейшнов. Создается пространство для спонтанного творчества, где музыканты могут свободно выражать свои идеи. Студенты учатся импровизировать, экспериментировать с мелодиями, гармониями и ритмами, что является ключевым элементом джаза.

2. *Взаимодействие*. Во время исполнения большое внимание уделяется взаимодействию с другими музыкантами. В джем-сейшнах важно слушать друг друга, реагировать на идеи партнеров и создавать единый музыкальный поток.

3. *Создание музыкального сообщества*. Джем-сейшны способствуют формированию творческих связей между музыкантами разного

уровня. Участники могут найти единомышленников, возможно, создать новые проекты или получить положительные эмоции в совместном музенировании.

4. *Эксперименты и поиск нового звучания*. На джемах музыканты могут пробовать новые сочетания инструментов, стилей и техник.

5. *Повышение музыкальной культуры*. Джем-сейшны помогают сохранять и развивать джазовую традицию, передавая её новым поколениям музыкантов и слушателей. Для участников-слушателей джемы – это возможность насладиться живой музыкой, почувствовать её энергетику и увидеть, как рождаются музыкальные идеи.

6. *Подготовка к выступлениям*. Для многих участников-обучающихся джемы – это способ «обыграть» произведение, попрактиковаться перед более серьёзными выступлениями или концертами.

7. *Обмен опытом и идеями*. Джемы объединяют музыкантов разного уровня подготовки. Посещать джемы, а также принимать в них участие могут преподаватели и студенты всех отделений ЮУрГИИ как в роли участника, так и в роли слушателя. Это уникальная возможность в неформальной обстановке учиться друг у друга и перенимать новые идеи.



Фото 3 – Слушатели джема

Джемы проходят по воскресеньям в 423 аудитории с 12.00 до 15.00. Для участия в джеме заранее направляется заявка по форме: имя; инструмент; дата выступления; название джазового стандарта; тональность; темп; стиль; допол-

нительные участники, если они есть, с которыми договариваются заранее [3].

За почти 10 лет проведения джемов наши студенты и выпускники имели возможность играть на одной сцене с музыкантами, известными в Челябинской области и за ее пределами [3].



Фото 4 – Андрей Золотарев (саксофон), Антон Бугаев (рояль), Анатолий Корчагин (клавиши),
Валерий Сундарев (гитара), Станислав Бернштейн (бас-гитара)

Ежегодно, в декабре, в рамках научно-творческой лаборатории «Территория джаза» проходит обучающий джем-семинар. Руководители семинара: заведующий кафедрой и отделением музыкального искусства эстрады Антон Николаевич Бугаев и преподаватель кафедры и отделения музыкального искусства эстрады Наталья Геннадьевна Риккер. Участники научного семинара – студенты отделения музыкального искусства эстрады. С 2022 года, с открытием кафедры музыкального искусства эстрады, к участию в ежегодном семинаре присоединились студенты вуза. Джем-семинар включает в себя выступления студентов с научными докладами и исполнение произведений – музыкальных иллюстраций к этой теме. Также в рамках научно-творческой лаборатории проходит ежегодная научно-практическая конференция кафедры музыкального искусства эстрады (апрель-май).

Отметим, что джем-сейшны как форму внеаудиторной работы с обучающимися также используют и в других учебных заведениях, например, в РАМ им. Гнесиных (академик-бэнд А. Кролла, руководители Петр Востоков и Александр Осейчук); Bundesjazzorchester (сокращенно BuJazzO) – официальный молодежный джазовый

оркестр Федеративной Республики Германии под руководством Нильса Кляйна и Ансгара Стрипенса. Объединяет самых талантливых музыкантов 17–24 лет со всей страны с известными джазовыми профессионалами – педагогами и дирижерами. После успешного прослушивания каждый участник остается в оркестре на срок до двух лет, что позволяет охватить большое количество молодых музыкантов.

Таким образом, джазовый джем как форма обучения в структуре учебного процесса выполняет следующие функции: обучающую, мотивирующую, развивающую, воспитывающую, коммуникативную, просветительскую и является лабораторией творческого поиска.

Как показала практика, работа студенческой научно-творческой лаборатории «Территория джаза» находит отклик в среде музыкантов разного уровня. Это позволило повысить уровень профессионального мастерства обучающихся и абитуриентов и увеличить, начиная с 2015 года, студенческий и преподавательский контингент кафедры и отделения почти в 8 раз.

Приглашаем всех любителей джаза к творческому сотрудничеству!

Литература:

1. Антон Бугаев. VK Видео : [сайт]. – Челябинск, 2021. – URL: https://vk.com/bugaev_anton?z=video12047483_456239454%2Febecd629e451a72797%2Fpl_wall_12047483 (дата обращения: 20.02.2025). – Текст : электронный.
2. Официальные джазовые джемы студентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. – Текст : электронный // Официальный сайт ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» UYRGII.RU : [сайт]. – Челябинск. – 2015. – URL: <https://uyrgii.ru/oficialnye-dzhazovye-dzhemy-studentov-yuurgii-im-pi-chaykovskogo> (дата обращения: 20.02.2025).
3. Студенческие джаз-джемы в ЮУрГИИ. – Текст : электронный // VK.com : [сайт]. – Челябинск, 2015. – URL: https://vk.com/student_jam (дата обращения: 20.02.2025).
4. Форма заявки. – Текст : электронный // Google Docs DOCS.GOOGLE.COM : [сайт]. – Челябинск. – 2015. – 10 октября. – URL: https://docs.google.com/document/d/1cAALiOgklnUMHTMa6S5X301kheJsaQ5f4oWf_Iezol/edit (дата обращения: 20.02.2025).

References:

1. Anton Bugaev. VK Video : [sayt]. – Chelyabinsk, 2021. – URL: https://vk.com/bugaev_anton?z=video12047483_456239454%2Febecd629e451a72797%2Fpl_wall_12047483 (data obrashcheniya: 20.02.2025). – Tekst : elektronnyy.
2. Ofitsial'nye dzhazovye dzhemy studentov YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo. – Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy sayt GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo» UYRGII.RU : [sayt]. – Chelyabinsk. – 2015. – URL: <https://uyrgii.ru/oficialnye-dzhazovye-dzhemy-studentov-yuurgii-im-pi-chaykovskogo> (data obrashcheniya: 20.02.2025).
3. Studencheskie dzhaz-dzhemy v YuUrGII. – Tekst : elektronnyy // VK.com : [sayt]. – Chelyabinsk, 2015. – URL: https://vk.com/student_jam (data obrashcheniya: 20.02.2025).
4. Forma zayavki. – Tekst : elektronnyy // Google Docs DOCS.GOOGLE.COM : [sayt]. – Chelyabinsk. – 2015. – 10 oktyabrya. – URL: <https://docs.google.com/document/d/1cAALiOgkijnUMHTMa6S5X301kheJsaQ5f4oWfIezol/edit> (data obrashcheniya: 20.02.2025).

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Защитники Отечества в 1941–1945 гг. Итоги деятельности научно-исследовательской лаборатории ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского «Сохранение исторической памяти. Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» в 2023–2024 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 82–89.

УДК 94(470.54) «1941–1945»

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

**ЗАЩИТНИКИ ОТЕЧЕСТВА В 1941–1945 ГГ.
ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ
ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО «СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ.
ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ» В 2023–2024 ГГ.**

Аннотация. В статье обоснована необходимость сохранения исторической памяти и защиты исторической правды о Великой Отечественной войне. Раскрывается важность темы Великой победы 1945 г. для современного российского общества. Рассматриваются семейные истории студентов ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», связанные с боевым подвигом защитников Отечества в годы Великой Отечественной войны. Анализируется опыт организации студенческих научно-исследовательских лабораторий по тематике исторической памяти и Великой Отечественной войны в рамках Южно-Уральского государственного института им. П.И. Чайковского.

Ключевые слова: сохранение исторической памяти; защита исторической правды; Великая Отечественная война; студенческие научно-исследовательские лаборатории; подвиг деревни; колхозы в годы Великой Отечественной войны.

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

**DEFENDERS OF THE FATHERLAND IN 1941–1945.
RESULTS OF THE ACTIVITIES OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY
OF THE TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL «PRESERVATION OF HISTORICAL MEMORY.
HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES» IN 2023–2024**

Annotation. The article substantiates the need to preserve historical memory and protect the historical truth about the Great Patriotic War. The importance of the theme of the Great Victory of 1945 for modern Russian society is revealed. The article examines the family stories of students of the Tchaikovsky State Educational Educational Institution of Higher Education, associated with the military feat of the defenders of the Fatherland during the Great Patriotic War. The article analyzes the experience of organizing student research laboratories on the topics of historical memory and the Great Patriotic War within the framework of the South Ural State Institute of Arts by P.I. Tchaikovsky.

Keywords: preservation of historical memory; protection of historical truth; The Great Patriotic War; student research laboratories; feat of the village; collective farms during the Great Patriotic War.

История Великой Отечественной войны и Великой Победы в контексте реалий XXI века сохраняет, а во многих культурных и международных аспектах даже усиливает, свою актуальность. Сейчас ожесточенное цивилизационное противостояние вышло на новый уровень и сбросило маски притворства. А это означает, что с огромной скоростью меняются требования к

уровню сплоченности общества. Здесь достаточно вспомнить и сравнить состояние российского общества в годы двух мировых войн (Первой и Второй), чтобы осознать, что расколотое противоречиями, не понимающее целей и причин происходящего противостояния общество, обречено на поражение, а иллюзия мира заканчивается катастрофой.

Для консолидации общества существует множество методов. Одни дают быстрый, но кратковременный результат и базируются на информационном и когнитивном воздействии на население через информационные ресурсы. Другие требуют длительной скрупулезной работы на протяжении длительного времени, но могут обеспечить высокий уровень понимания и объединения общества на длительный период времени. Ко вторым подходам можно отнести культурно-образовательную политику государства, когда в системе образования существенную роль играют воспитательные аспекты, которые пронизывают все предметы и обучающие технологии.

Еще одним крайне важным элементом системы единого общества является феномен исторической памяти. Отсутствие или низкий уровень исторической памяти у многих современных молодых и не очень молодых людей делает их неспособными осознать меняющуюся объективную реальность и существенно усиливает разрушительное влияние современного когнитивного и информационного воздействия на умы и психическое здоровье. Настоящие проблемы и истинные ценности заменяются ложными и на их базе формируется общественное мнение.

Противодействие этому «современному оружию» необходимо искать не только в ликвидации враждебной пропаганды, но и в формировании позитивных героических образов, которые не разделяли бы общество на своих и чужих, не провоцировали бы разногласия, а своей активной жизненной позицией способствовали сохранению и дальнейшему развитию нашего общества и государства.

Формирование этих объединяющих образов возможно как на государственном уровне – через увековечивание памяти выдающихся героев нашего Отечества, так и на уровне истории каждой отдельной семьи. Этот длительный и системный путь максимально связывает поколения. Он позволяет не только решить поставленную задачу, но и способствует возрождению ценностей большой семьи, объединению поколений и не воспринимается людьми как насилие над личностью со стороны государства. Генетическая память и узы кровного родства в сознании подавляющего большинства людей компенсируют возможный негатив государственного и общественного информационного давления [4].

На федеральном уровне прилагаются существенные усилия по созданию правового поля и механизмов сохранения и развития исторической памяти о Великой Победе. В новой редакции Конституции, после принятия поправки 2020 г. сказано, что Российская Федерация чтит память защитников Отечества, обеспечивает защиту исторической правды. Умаление значения подвига народа при защите Отечества не допускается» [3].

Указом Президента Российской Федерации от 16.01.2025 г. № 28 2025 год был провозглашен «Годом защитника Отечества» [11].

В обновленной стратегии национальной безопасности Российской Федерации отмечается, что насаждение чуждых идеалов и ценностей, осуществление без учета исторических традиций и опыта предшествующих поколений реформ в области образования, науки, культуры, религии, языка приводят к усилению разобщенности, разрушают фундамент культурного суверенитета, подрывают основы политической стабильности и государственности. Пересмотр базовых норм морали, психологическое манипулирование наносят непоправимый ущерб нравственному здоровью человека, поощряют деструктивное поведение, формируют условия для саморазрушения общества. Увеличивается разрыв между поколениями.

В этом же важнейшем документе фиксируется, что участились попытки фальсификации российской и мировой истории, искажения исторической правды и уничтожения исторической памяти, разжигания межнациональных и межконфессиональных конфликтов, ослабления государствообразующего народа. Совершенно необходима активная работа по защите исторической правды, сохранению исторической памяти, преемственности в развитии Российского государства и его исторически сложившегося единства, противодействию фальсификации истории; укреплению института семьи, сохранение традиционных семейных ценностей, преемственности поколений [10].

А в Стратегии государственной культурной политики до 2023 г. подчеркивается, что одной из угроз культурного развития России является деформация исторической памяти, негативная оценка значительных периодов отечественной истории, распространение ложного представления об исторической отсталости Российской Федерации; атомизация общества – разрыв социальных связей (дружеских, семейных, соседских), рост индивидуализма и пренебрежения к правами других. Все эти негативные тенденции необходимо преодолевать и активно противостоять им [7].

Работа по сохранению исторической памяти о Великой Отечественной войне ведется и на региональном уровне, в высших и средних учебных заведениях. Так, в Южно-Уральском государственном институте искусств им П.И. Чайковского уже несколько лет активно работает студенческая научно-исследовательская лаборатория «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны».

Целью научно-исследовательского и просветительского проекта является углубленное

изучение Великой Отечественной войны через историю своей семьи для патриотического воспитания молодежи, сохранения исторической памяти и исторической правды.

Задачи:

1) изучить личную историю предков студентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского на основе семейных архивов и электронных баз данных, посвященных героям Великой Отечественной войны; провести встречи-беседы с родственниками (бабушками, дедушками) для описания истории конкретной семьи в первой половине XX века;

2) провести взаимное рецензирование реализованного исследовательского проекта участниками научно-исследовательских лабораторий факультетов/кафедр ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского;

3) развить навыки написания докладов и создания презентаций для публичного выступления в рамках исследовательского проекта на научно-практических конференциях;

4) подготовить тексты статей для публикации в периодических и непериодических печатных изданиях.

В 2023-2024 годах в рамках научно-исследовательского и просветительского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны» были реализованы несколько взаимосвязанных тематических направлений.

Первое направление – «История семьи в истории страны». Участники этого направления постарались собрать и проанализировать все доступные сведения об истории своих семей (период исследования – первая половина XX века), дать краткие, но ёмкие описания ключевых этапов истории Советского Союза, оказавших решительное влияние на судьбу их семей.

Во второе направление были выделены работы о трудовых подвигах тыла, посвященные героическому и жертвенному труду на фабриках, заводах, в шахтах, колхозах и совхозах Советского Союза в годы Великой Отечественной войны.

В третье направление вошли работы, посвященные истории прадедов – Защитников Отечества, принимавших непосредственное участие в сражениях Великой Отечественной войны.

Необходимо отметить, что в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского студенческая научно-исследовательская деятельность по направлению «Отечественная история XX века – семейная история» ведется с 2017 г., и с каждым годом это направление становится все более актуальным и востребованным.

В настоящей работе будут проанализированы и обобщены данные, полученные в резуль-

тате исследований по направлению «Защитники Отечества в годы Великой Отечественной войны». По этому направлению в 2023–2024 учебном году были написаны следующие научно-исследовательские работы:

1) Носкова К.В. – «Герой Великой Отечественной войны в моей семье. Боевой путь Чернышева Ивана Романовича»;

2) Рафикова П.В. – «Жизнь Георгия Андреевича Морозова как отражение истории страны»;

3) Евланова Е.О. – «История жизни Евланова Алексея Ивановича и его вклад в победу в Великой Отечественной войне»;

4) Миколайчук А.М. – «Человек на войне и после неё. Судьба и жизнь Полевничего Сергея Николаевича»;

5) Якутович В.Н. – «Герой Великой Отечественной войны в нашей семье. История жизни Уварова Василия Георгиевича»;

6) Тыщенко Ж.В. – «Кондаков Семён Родионович. Военные саперы в годы Великой Отечественной войны»;

7) Голдырев А.О. – «История моей семьи. Вклад Фатеева Сергея Николаевича в победу в Великой Отечественной войне».

Важнейшими результатами, достигнутыми в ходе написания работ, стали следующие.

Исследуя историю своей семьи, Носкова Ксения Валерьевна собрала ценную информацию. Главный герой исследования – Чернышов Иван Романович – родился 10 сентября 1923 года в большой крестьянской семье в сибирской деревушке Заблагар, ныне это Заларинский район Иркутской области. Всего у его родителей Романа Васильевича и Марии Ивановны было девять детей.

Свою трудовую биографию Иван Романович начал сразу же после окончания школы-восьмилетки. 14 мая 1937 года он был принят на работу учеником продавца. Его мирный трудовой стаж обрывается с началом Великой Отечественной войны. Иван Романович 5 июля 1941 г. пошел добровольцем на фронт. В то время ему было 17 лет. До его восемнадцатилетия оставалось чуть меньше трех месяцев. Иван Романович оказался в составе формируемых воздушно-десантных бригад. Первая значимая боевая операция, в которой принял участие Иван Романович, состоялась после битвы под Москвой и связана с операцией по спасению 1-го кавалерийского корпуса, который действовал в полном окружении в тылу немецких захватчиков. Иван Романович за участие в данной операции был награжден медалью «За отвагу». Награда была вручена 26 июля 1942 года. Номер медали № 63922, номер орденской книжки № 95497. На момент награждения Иван Романович был членом ВЛКСМ. В наградном листе было отмечено, что при порыве из окружения Иван Романович

умело руководил и увлекал за собой своих товарищ, а проходили они в этот момент минное поле. «Каждый шаг – возможная смерть, а позади немцы – это верная смерть!». В ходе этого прорыва красноармеец Чернышев И.Р. еще и уничтожил немецкого снайпера.

Следующим сражением, в котором участвовал Иван Романович, стала Сталинградская битва. В ожесточенных боях дивизия несколько раз переходила в наступление в направлении Сталинграда. Продвижение было зачастую на несколько сот метров в день. В районе наступления отсутствовали источники воды, и воду доставляли издалека. На день бойцам давался сухой паек и фляга воды. Горячее питание было только утром и вечером. 14 января 1943 года Иван Романович был демобилизован по ранению и вернулся домой. Он был ранен в руку, полностью восстановить её не удалось даже после войны, врачи не брались за операцию и восстановление, предлагали только ампутировать. Родственники советовали ему не делать этого, пока живется, жить так. В результате ранения ему была присвоена вторая группа инвалидности. В 1985 году Чернышов Иван Романович был награжден орденом Отечественной войны I степени [6].

Семейная история другой участницы научно-исследовательского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны» Рафиковской Полины Владимировны посвящена её прадеду, Морозову Георгию Андреевичу. Он родился в 1914 году в селе Кирсановка Омской области в обычной крестьянской семье. Из-за недостатка информации мы не смогли выяснить историю Георгия Андреевича в межвоенный период, но известно, что на момент начала Великой Отечественной войны он находился в городке Кексгольм (современный Приозерск Ленинградской области). Свой боевой путь Георгий Андреевич начинал в самом суровом месте всей Второй мировой войны – в блокадном Ленинграде.

За время нахождения на Ленинградском фронте Георгий Андреевич был несколько раз сильно ранен. По данным, указанным в наградном листе от 06 февраля 1945 г., он был ранен 17 января 1943 года и 08 апреля 1944 года. За это время он был дважды награждён медалью «За отвагу», а также был удостоен Ордена Красной Звезды. Первую медаль он получил в начале 1943 года за успешное разминирование и расчистку дороги для танков при переброске через Неву. При разминировании последней мины он получил ранение, но даже тогда не покинул поля боя. Вторая награда была получена в 1944 году за успешную работу при постройке моста через реку Руя. Орден Красной звезды он получил в

том же 1944 году. При постройке моста осколками был ранен его товарищ, которого он успел вынести из холодной воды и тем самым спас ему жизнь.

При подготовке к Берлинской операции советская армия столкнулась с ожесточенным сопротивлением на реке Нейсе. В это время Георгий Андреевич совершил свой очередной подвиг, за который его удостоили двумя наградами: присвоили звание Героя Советского Союза и в апреле наградили Орденом Ленина.

Для описания подвига приведем цитату из наградного листа № 4706 от 6 февраля 1945 года: «В ночь с 4 на 5 февраля 1945 г. тов. Морозов участвовал в постройке моста через реку Нейсе в м. Левен. По месту постройки моста противник вёл беспрерывный ружейно-пулеметный и минометный огонь. Несмотря на это, тов. Морозов, по шею в холодной ледяной воде, при быстром (1,7 м/сек) течении реки на протяжении всей ночи умело и самоотверженно возводил мост. Своим личным примером презрения к смерти, примером безропотного служения Родине тов. Морозов, как и всегда, воодушевлял бойцов на выполнение поставленной задачи, в результате чего задание было завершено ранее поставленного срока». Долгожданную победу Георгий Андреевич встретил в Берлине [8].

Исследовательская работа Миколайчука Алексея Матвеевича раскрывает историю боевого подвига своего прадеда, Полевничева Сергея Николаевича. Еще до начала Великой Отечественной войны Сергей Николаевич был призван в армию, в танковые войска. Его боевой путь начался еще в 1941 году, но найти данных о первых годах великой войны нам не удалось. В архивных источниках обнаружены данные об участии Сергея Николаевича в битве на Курской дуге летом 1943 года. Сергея Николаевича определили в командирский экипаж танкового батальона, где он был наводчиком танка КВ-1. Из воспоминаний Сергея Николаевича: «Это был ад наяву. Каждый день приходилось чистить гусеницы танка, причем не только от крови и частей тел врагов, но и своих же товарищ, разорванных снарядами и застреленных прямо у танковых машин». Война – жестокий учитель! Не можешь держать себя в руках, поддашься панике и страху – будешь убит! Сергей Николаевич и его боевые товарищи всегда находили в себе силы, чтобы сохранять концентрацию и вести в бой свои машины. В этих боях Сергей Николаевич получил множество ожогов и до конца жизни прожил с осколком от снаряда у себя в голове.

После победы на Курской дуге Сергей Николаевич смог дойти до Кёнигсберга [5].

История защитника Отечества в годы Великой Отечественной войны была исследована Якутовичем Владиславом Николаевичем: он изу-

чил боевой путь своего прадеда Уварова Василия Георгиевича.

В Красную армию Василий Георгиевич был призван в 1939 году, его призвали в армию с последнего курса Днепропетровского педагогического техникума. Военкоматом он был направлен на курсы в Саратовское танковое училище. Всю Великую Отечественную войну Василий Георгиевич прошел на Т-34 и СУ-100. Начало войны он встретил на Западном фронте, воевал там с 1941 по 1943 годы, служил командиром легендарного Т-34.

Потери в танковых войсках были большими, а ранения – тяжелыми. Выживали обычно бойцы небольшого роста, энергичные, которые могли быстро выскочить из подбитого танка. Василий Георгиевич был высоким, но энергичным. Войну Василий Георгиевич встретил на Западном фронте, приняв на себя главный удар фашистской Германии. Василий Георгиевич был участником битвы за Москву. В 1943-м воевал и на Ленинградском фронте. Попал он под Ленинград после ранения. С 1943 по 1945 годы он продолжал служить танкистом, был командиром танка Т-34. закончил войну в Венгрии [12].

Историю Кондакова Семена Родионовича – защитника Отечества в годы Великой Отечественной войны – раскрыла Тыщенко Жанна Валерьевна, собрав интересный материал о боевом подвиге своего прадеда. К началу Великой Отечественной войны Семену Родионовичу было 32 года, он был отцом пятерых детей. Военкомат направил его на курсы водителей в город Чебаркуль, но оказавшись на фронте, он был распределен в 35-ю инженерно-саперную бригаду, где служил рядовым сапером.

Семен Родионович – участник битвы под Москвой, награжден медалью «За оборону Москвы». К сожалению, архивные данные о 35-й инженерно-саперной бригаде и о службе Семена Родионовича в период с 1942 по 1943 г. отсутствуют. Сам Семен Родионович ничего не рассказывал.

В опубликованных архивных материалах Министерства обороны нам удалось обнаружить информацию об участии нашего героя в боевых действиях. В июле 1944 года происходило форсирование рек Западный Буг и Висла. Семен Родионович, будучи в звании ефрейтора, принимал активное участие в форсировании реки, за что был удостоен второй медали – «За отвагу». В наградном листе к медали записано: «Ефрейтор Кондаков Семен Родионович в батальоне служит с начала Отечественной войны. Участвовал во всех боевых операциях батальона, требующих личного мужества и смелости, а также большого мастерства как сапёра. Находясь в составе взвода разведки, действующего с момента прорыва обороны противника в районе западнее Ковеля,

16–17.07.1944 г. вместе с передовыми частями пехоты, ефрейтор Кондаков проявил себя как смелый и инициативный разведчик. Инженерные разведчики занимались выявлением мест, где удобнее навести переправу, построить мост. Совместно с группой разведчиков взвода, под интенсивным ружейно-пулевым огнем, проводил инженерную разведку рек Западный Буг и Висла в районе Демблин 26.07.1944 г., добыв ценные и необходимые сведения об этих реках для пропуска через них тяжелых танков Второй танковой армии. За храбрость и мужество, высокие мастерство и инициативу, способствующие выполнению боевой задачи батальона по обеспечению наступательных действий 3-го Танкового корпуса ефрейтор Кондаков Семен Родионович достоин награждения медалью «За Отвагу»».

Семен Родионович участвовал в освобождении Польши. Принимал участие в строительстве мостов и переправ через реки Западный Буг и Висла. О фронтовой жизни прадед почти не рассказывал, со слезами на глазах вспоминал тяжелое военное время, своих боевых товарищей. Войну закончил в Берлине, участвовал во взятии Рейхстага. После победы до 1946 года служил водителем в Берлине [9].

Истории защитников Отечества в годы Великой Отечественной войны очень разные, одни смогли пройти всю войну с 1941 по 1945 г., как герой нашего предыдущего рассказа. Но бывало и по-другому... Такова история героев семьи Евлановой Елизаветы Олеговны.

Евланов Алексей Иванович родился в крестьянской семье 15 августа 1905 года в селе Мулино Билярского района Нижегородской области. В 1941 году Алексей Иванович был призван в армию Билярским районным военным комиссариатом Татарской АССР и направлен на фронт в 886-й артиллерийский полк красноармейцем. Начиная с 25 сентября 1941 г., Алексей Иванович находился на Брянском фронте.

16 октября 1941 года, во время наступления в районе города Ямполь Сумской области, орудием, которое обслуживал Алексей Иванович, было подбито два танка и две бронемашины, и в это время он был тяжело ранен в левую ногу с раздроблением костей осколком мины. Рана была очень серьезной, ее углубление было размером с кулак взрослого человека. Он пробыл в госпитале около двух лет, пытаясь восстановиться, но все-таки после этого ранения остался инвалидом третьей группы.

После завершения лечения и реабилитационных процедур в эвакогоспитале № 2829 врачи пришли к заключению о невозможности дальнейшей службы. Алексею Ивановичу была присвоена категория «не годен», потом «инвалид войны» и он был отправлен домой. Позже, оценив военные подвиги, руководство представило

Евланова Алексея Ивановича к медали «За боевые заслуги» [2].

Удивительна и интересна история защитника Отечества из семьи участника научно-исследовательского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны» Голдырева Алексея Олеговича. Его прадед Фатеев Сергей Николаевич родился в рабочем поселке Миньяре Симского горного округа Уфимской губернии 28 сентября 1919 года в семье рабочих.

В сентябре этого же года прадед был призван на военную службу в ряды РККА. Судьба распорядилась так, что он был призван для несения службы в Полк специального назначения при Московском Кремле. Основные усилия полка в этот период были направлены на охрану государственных учреждений, расположенных на территории Кремля, Мавзолея В. И. Ленина и обеспечение безопасности правительственные мероприятий. Срок службы в Полку специального назначения составлял три года; служба давала льготы не только служащему, но и членам его семьи, что подтверждает удостоверение, выданное Сергею Николаевичу управлением коменданта Московского Кремля.

Спустя неделю после нападения Германии была создана специальная комиссия, которая должна была заняться вопросом обеспечения безопасности тела Владимира Ильича. Комиссия рассматривала самые разные варианты. Предлагалось засыпать мавзолей песком на два метра, хотя бы его центральную часть. То есть фактически похоронить тело, но специалисты пришли к выводу о том, что это все равно не убережет захороненное тело при попадании бомбы. Оставался один вариант – эвакуация глубоко в тыл. Ехать предстояло в Тюмень, директор лаборатории при мавзолее Ленина Борис Ильич Збарский и сотрудники его лаборатории должны были ехать вместе с объектом, за сохранность которого отвечали. Всего было снаряжено три поезда. В первом находилась охрана и ехала она впереди примерно на один перегон, затем следовал второй основной поезд с телом вождя. Вместе с ним ехали сотрудники лаборатории и другой рабочий персонал. В третьем тоже была охрана.

Одним из охранников этого поезда был молодой красноармеец Фатеев Сергей Николаевич.

Из воспоминаний Сергея Николаевича: «Поезд шел без остановок на всем пути следования. Если он и останавливался, то только ночью и на очень маленьких станциях. В этот момент менялся машинист состава и пополнялся запас угля. О том, куда следует состав, никто из сопровождения не знал. Всё время следования поезда мы охраняли вагон с телом Ленина, меняясь через каждые два часа».

После того, как спецрейс дошел до конечной остановки, часть красноармейцев вернулась обратно в Москву, для дальнейшего прохождения службы.

В октябре 1942 года красноармеец Фатеев Сергей Николаевич подал рапорт начальнику сборного пункта о переводе его в действующую армию и был отправлен в 116-ю стрелковую бригаду.

Важнейшей операцией, в которой принял участие Сергей Николаевич, была Орловская наступательная операция, которая началась в первых числах февраля 1943 года с прорыва обороны врага у села Городище Чернского тогда, сейчас Болховского района. Зима в то время выдалась снежная. Снега было столько, что танки Т-34 застревали в снегу и не могли двигаться и маневрировать; солдаты при наступлении вязли в снегу по пояс, а получив пулю или осколок, оставались, уже мертвые, стоять в снегу. Мело беспрерывно. Расстояние в шесть-семь километров преодолевали за трое суток. Мороз, пронизывающий ветер, чувство голода (продовольственные обозы не успевали за основными частями), пушки и минометы приходилось нести на руках. Было очень трудно.

14 февраля 1943 года во время очередной попытки прорвать оборону врага Сергей Николаевич получил контузию и тяжелые ранения в левую ногу и левый глаз (по сведениям из военного билета) и был отправлен в эвакуационный госпиталь № 1517, находившийся в городе Ачинске Ачинского района Красноярского края.

Лечение Сергея Николаевича было трудным и долгим, так как часто не хватало медикаментов и перевязочных материалов, даже стоял вопрос об ампутации ноги. К счастью, организм справился и ногу удалось сохранить. 5 августа 1943 года после завершения лечения в госпитале Сергей Николаевич был комиссован и отправлен домой, как не годный к дальнейшей военной службе.

После возвращения в родной Миньяр и восстановления здоровья, насколько это было возможно, Сергей Николаевич продолжил борьбу с фашистами уже на трудовом фронте, работая вальц-токарем в цеху № 18 завода № 707 «Главметиза». Болтовое производство в Миньяре было тогда единственным на Урале [1].

Участники научно-исследовательской лаборатории, молодые исследователи смогли не только собрать качественный исторический материал, проанализировать его и оформить исследовательские работы, но и опубликовать научные статьи в сборниках международных научно-практических конференций.

Работа научной лаборатории важна не только с позиции исторической науки, но и совершенно необходима для становления лично-

сти каждого молодого гражданина России. Наша страна и наши семьи имеют богатый исторический опыт прохождения через сложнейшие кризисные явления как внутреннего, так и внешнего характера. Наши предки в годы Великой Отечественной войны смогли пройти все испытания и победить, сохранив жизнь своим потомкам, оставив великое наследие, которое мы должны хранить и распространять.

Литература:

1. Голдырев, А.О. История моей семьи. Вклад Фатеева Сергея Николаевича в победу в Великой Отечественной войне / А.О. Голдырева, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2024. – 307 с. – С. 232–241.
2. Евланова, Е.О. История жизни Евланова Алексея Ивановича и его вклад в победу в Великой Отечественной войне / Е.О. Евланова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 12. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 487 с. – С. 53–58.
3. Закон Российской Федерации о поправке к Конституции Российской Федерации от 14 марта 2020 г. № 1-ФКЗ «О совершенствовании регулирования отдельных вопросов организации и функционирования публичной власти» / Текст : электронный // Российская газета RG.RU : [сайт]. – Москва. – 2020. – 16 марта. – URL <https://rg.ru/2020/03/16/propakovka-v-konstituciyu-dok.html> (дата обращения: 10.01.2025).
4. Ивлев, Н.Н. Трудовой героизм села в 1941–1945 гг. Итоги деятельности научно-исследовательской лаборатории «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях: от истории семьи к истории страны» в 2021–2022 учебном году / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 1 (39). – С. 90–96.
5. Миколайчук, А.М. Человек на войне и после неё. Судьба и жизнь Полевничего Сергея Николаевича / А.М. Миколайчук, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 12. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 487 с. – С. 137–142.
6. Носкова, К.В. Герой Великой Отечественной войны в моей семье. Боевой путь Чернышева Ивана Романовича / К.В. Носкова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 376 с. – С. 358–367.
7. Об утверждении стратегии государственной культурной политики до 2030 г. : Распоряжение правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р STATIC.GOVERNMENT.RU : [сайт]. – Москва. – 2016. – 29 февраля. – URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (дата обращения: 10.01.2025). – Текст : электронный.
8. Рафикова, П.В. Жизнь Георгия Андреевича Морозова как отражение истории страны / П.В. Рафикова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 376 с. – С. 358–367.
9. Тыщенко, Ж.В. Кондаков Семён Родионович. Военные саперы в годы Великой Отечественной войны / Ж.В. Тыщенко, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Карбышевские чтения : сборник научных трудов международной научно-практической конференции. В 6 томах. Том 4 / под общ. ред. Л.И. Грошевой. – Тюмень : ТВВИКУ, 2023. – С. 298–303. – ISBN 978-5-6049007-4-1.
10. Указ Президента Российской Федерации № 400 от 02.07.2021 г. О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации / Текст : электронный // Официальный сайт Президента Российской Федерации KREMLIN.RU : [сайт]. – Москва. – 2021. – 2 июля. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046> (дата обращения: 10.01.2025).
11. Указ Президента Российской Федерации № 28 от 16.01.2025 г. 2025 год был провозглашен «Годом защитника Отечества» / Текст : электронный // Официальный сайт Президента Российской Федерации KREMLIN.RU : [сайт]. – Москва. – 2025. – 16 января. – URL <http://www.kremlin.ru/acts/bank/51589> (дата обращения: 10.01.2025).
12. Якутович, В.Н. Герой Великой Отечественной войны в нашей семье. История жизни Уварова Василия Георгиевича / В.Н. Якутович, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. С.С. Наседкина ; общ. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 12. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023. – 487 с. – С. 227–223. – ISBN 978-5-94934-099-8.

Историческая память, семейная история и осознание каждым человеком себя как части непрерывного исторического процесса формируют цивилизационную идентичность, воспитывают не просто свободную личность, а носителя культуры, связанного ценностными скрепами со своей землей, своей семьей, своей страной!

References:

1. Goldyrev, A.O. Istorya moey sem'i. Vklad Fateeva Sergeya Nikolaevicha v pobedu v Velikoy Otechestvennoy voynye / A.O. Goldyрева, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2024. – 307 s. – S. 232–241.
2. Evlanova, E.O. Istorya zhizni Evlanova Alekseya Ivanovicha i ego vklad v pobedu v Velikoy Otechestvennoy voynye / E.O. Evlanova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 12. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 487 s. – S. 53–58.
3. Zakon Rossiyskoy Federatsii o popravke k Konstitutsii Rossiyskoy Federatsii ot 14 marta 2020 g. N 1-FKZ «O sovershenstvovanii regulirovaniya otdel'nykh voprosov organizatsii i funktsionirovaniya publichnoy vlasti» / Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya gazeta RG.RU : [sayt]. – Moskva. – 2020. – 16 marta. – URL <https://rg.ru/2020/03/16/popravka-v-konstituciyyu-dok.html> (data obrashcheniya: 10.01.2025).
4. Ivlev, N.N. Trudovoy geroizm sela v 1941–1945 gg. Itogi deyatel'nosti nauchno-issledovatel'skoy laboratorii «Geroi Velikoy Otechestvennoy voyny v nashikh sem'yakh: ot istorii sem'i k istorii strany» v 2021–2022 uchebnom godu / N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2024. – № 1 (39). – S. 90–96.
5. Mikolaychuk, A.M. Chelovek na voynye i posle nee. Sud'ba i zhizn' Polevnichego Sergeya Nikolaevicha / A.M. Mikolaychuk, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 12. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 487 s. – S. 137–142.
6. Noskova, K.V. Geroy Velikoy Otechestvennoy voyny v moey sem'e. Boevoy put' Chernysheva Ivana Romanovicha / K.V. Noskova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 376 s. – S. 358–367.
7. Ob utverzhdenii strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki do 2030 g. : Rasporyazhenie pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 29 fevralya 2016 g. № 326-r STATIC.GOVERNMENT.RU : [sayt]. – Moskva. – 2016. – 29 fevralya. – URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (data obrashcheniya: 10.01.2025). – Tekst : elektronnyy.
8. Rafikova, P.V. Zhizn' Georgiya Andreevicha Morozova kak otrazhenie istorii strany / P.V. Rafikova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 376 s. – S. 358–367.
9. Tyshchenko, Zh.V. Kondakov Semen Rodionovich. Voennye sapery v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / Zh.V. Tyshchenko, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Karbyshevskie chteniya : sbornik nauchnykh trudov mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. V 6 tomakh. Tom 4 / pod obshch. red. L.I. Groshevoy. – Tyumen' : TVVIKU, 2023. – S. 298–303. – ISBN 978-5-6049007-4-1.
10. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii № 400ot 02.07.2021 g. O Strategii natsional'noy bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii / Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy sayt Prezidenta Rossiyskoy Federatsii KREMLIN.RU : [sayt]. – Moskva. – 2021. – 2 iyulya. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046> (data obrashcheniya: 10.01.2025).
11. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii № 28 ot 16.01.2025 g. 2025 god byl provozglaшен «Godom zashchitnika Otechestva» / Tekst : elektronnyy // Ofitsial'nyy sayt Prezidenta Rossiyskoy Federatsii KREMLIN.RU : [sayt]. – Moskva. – 2025. – 16 yanvarya. – URL <http://www.kremlin.ru/acts/bank/51589> (data obrashcheniya: 10.01.2025).
12. Yakutovich, V.N. Geroy Velikoy Otechestvennoy voyny v nashey sem'e. Istorya zhizni Uvarova Vasiliya Georgievicha / V.N. Yakutovich, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. S.S. Nasedkina ; obshch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 12. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2023. – 487 s. – S. 227–223. – ISBN 978-5-94934-099-8.

Для цитирования: Кашина, И.С. Всероссийский фестиваль-конкурс игрового творчества «ЧИЖИК» (по следам прошедшего фестиваля) / И.С. Кашина, И.В. Николаева, С.А. Окунев, В.В. Шибицкий. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 90–94.

УДК 7.079

Кашина Ирина Сергеевна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

декан факультета театрального искусства и социокультурной деятельности

E-mail: rjirf28@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Николаева Ирина Викторовна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

преподаватель отделения библиотековедения колледжа культуры

E-mail: nikolaewaiw@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Окунев Сергей Александрович,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

преподаватель отделения организации культурно-досуговой деятельности колледжа культуры

E-mail: okunesergej@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Шибицкий Вячеслав Владимирович,

заслуженный работник культуры РФ;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

преподаватель отделения организации театрализованных представлений колледжа культуры

E-mail: shibitskiivv@mail.ru

Россия, г. Челябинск

ВСЕРОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ИГРОВОГО ТВОРЧЕСТВА «ЧИЖИК»

(по следам прошедшего фестиваля)

Аннотация. Авторы статьи рассказывают об актуальности и востребованности в современной социально-культурной среде проведения конкурсов, подобных Всероссийскому фестивалю-конкурсу игрового творчества «ЧИЖИК».

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

Irina Kashina,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Dean of the Faculty of Theater Arts and Socio-Cultural Activities

E-mail: rjirf28@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Irina Nikolaeva,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Library Science Department of the College of Culture

E-mail: nikolaewaiw@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Sergey Okunev,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Cultural and Leisure Activities Department of the College of Culture

E-mail: okunesergej@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Vyacheslav Shubitsky,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Organization of Theatrical Performances at the College of Culture Department

E-mail: shibitskiivv@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

ALL-RUSSIAN FESTIVAL-COMPETITION OF GAME CREATIVITY «CHIZHIK» (following in the footsteps of the last festival)

Annotation. *The authors of the article talk about the relevance and relevance in the modern socio-cultural environment of competitions such as the All-Russian festival-competition of game creativity «CHIZHIK».*

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

Радикальные преобразования социально-политического уклада российского общества обусловили необходимость модернизации системы воспитания детей, начиная с дошкольного возраста. Положительные результаты воспитания детей вне школьных занятий достигаются в том числе на основе профессионально организованной культурно-досуговой деятельности посредством реализации конкурсно-игровых программ.

Традиции предписывают, чтобы игра проводилась в определенных условиях, которые мы называем игровым пространством и игровым временем. Игровое пространство может быть различным по масштабам как в отношении охватываемой территории, так и в отношении общественной значимости проводимой игры. Но в любом случае игровое пространство должно быть определенным образом организовано [4].

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

При проведении фестиваля на его площадках и мастер-классах показываются различные технологии проведения досуговой деятельности, даются методологические ориентиры, обеспечивающие направления воспитательной работы через содержание и структуру игровой деятельности. Предлагаемые методики проведения игровой деятельности способствуют формированию интереса детей разного возраста к русским народным сказкам, к родному языку, к родной природе, к национальным праздникам и традициям, к учебному и физическому труду. Кроме того, игровые технологии способствуют привитию детям таких качеств гражданина, как лю-

бовь к Родине, к родным местам, к труду,уважение к старшим, к национальным традициям, к сверстникам других стран и народов [4].

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

В обучении и воспитании будущих специалистов среднего профессионального образования одним из самых результативных методов является конкурсное движение, направленное на совершенствование подготовки будущих специалистов, готовности к профессиональной деятельности, выявление талантливых студентов [2].

Неслучайно этому направлению, особенно в последнее десятилетие, уделяется повышенное внимание. Ярким примером служит всемирно известный конкурс профессионального мастерства молодых специалистов WordSkills. Масштабный российский проект по развитию профессионального образования и повышению престижа профессии в самых разных областях производства: строители, механизаторы, кулинары, электрики, ювелиры, таможенники и даже воспитатели детских садов.

К сожалению, будущим работникам сферы досуга, игровому творчеству повезло меньше всех. И если у музыкантов, актеров, художников возможность участия в конкурсах, выставках зависит только от желания исполнителей (площадок, где было бы можно «других посмотреть и себя показать», более чем достаточно) то игро-техникам-аниматорам остается полагаться только на собственные знания. Это отмечали и участники Всероссийского фестиваля-конкурса «Чижик-2024», приехавшие из пяти городов: Ижевска, Омска, Перми, Екатеринбурга и Кокшетау (Республика Казахстан).

Именно возможность поделится опытом, использованием современных технологий, новыми тенденциями в сфере досуга, а также на практике (то есть в рамках конкурсных игровых программ) все это продемонстрировать и стало главной целью фестиваля.

Посмотрите только, какие результаты, программы и коллективы были у нас на фестивале в этом году!

В номинации театрализованных игровых программ **«Спектакль-игра» (вузы + практикующие специалисты)** дипломы лауреатов распределились следующим образом.

№	Программа	Руководитель	Коллектив	Результат
1.	«От винта»	Склярова В.С. Усольцева И.А.	Челябинский государственный институт культуры	Диплом лауреата I степени
2.	«Новые Буратины, или В поисках золотого ключика»	Солдаткин В.Е.	Челябинский государственный институт культуры	Диплом лауреата II степени
3.	«Не городские забавы»	Ступак А.В. Соколовская Е.В.	ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Диплом лауреата II степени

В номинации театрализованных игровых программ **«Спектакль-игра» (СПО)** дипломы лауреатов распределились следующим образом.

№	Программа	Руководитель	Коллектив	Результат
1.	«Туда-сюда и Новый год»	Ефремов В.Н. Ахмарова А.Б.	ГБПОУ «Пермский краевой колледж искусств и культуры»	Диплом лауреата I степени
2.	«В мире клоунов»	Маркова О.Л.	КПОУ «Удмуртский республиканский колледж культуры»	Диплом лауреата II степени
3.	«Кокшетау-Челябинск Forever»	Рыбакова Г.А.	ГККП «Высший колледж культуры имени Акана Серэ», г. Кокшетау (Республика Казахстан)	Диплом лауреата III степени
4.	«Волшебник Изумрудного города»	Окунев С.А.	ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Диплом лауреата III степени

Специальный диплом присужден театрализованным игровым программам:

1. «Арт 2.0: кибербезопасность» – за продвижение темы кибербезопасности. БПОУ Омской области «Омский колледж культуры и искусства», руководитель М.Н. Ляховская.
2. «Пусть всегда будет мир!» – за сохранение памяти об исторических событиях времён Великой Отечественной войны. КПОУ «Удмурт-

ский республиканский колледж культуры», руководитель О.Л. Маркова.

3. «Путешествие в страну правил дорожного движения» – за пропаганду правил дорожного движения среди детей. ГБПОУ Свердловской области «Свердловский колледж искусств и культуры», руководители Е.А. Пономарева, А.Д. Зайцева.

В номинации **«Монопрограмма»** дипломы лауреатов распределились следующим образом.

№	Программа	Руководитель	Коллектив	Результат
1.	«Где ваша совесть?» Ведущая – Самарина Ксения	Маркова О.Л.	КПОУ «Удмуртский республиканский колледж культуры»	Диплом лауреата I степени
2.	«Ой доле тодматском! Давайте познакомимся!» Ведущая – Максимова Лидия	Маркова О.Л.	КПОУ «Удмуртский республиканский колледж культуры»	Диплом лауреата II степени
3.	«Свишни» Ведущие – Фасхетдинова Полина и Кожнева Елизавета	Медвинская Ю.Л.	ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Диплом лауреата II степени
4.	«Иду я, значит, после бани...»	Давигора О.Г.	ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Диплом лауреата III степени
5.	«...Не такой как все...»	Медвинская Ю.Л.	ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского	Диплом лауреата III степени

Специальные дипломы присуждены программам:

1. «Шоу на русском» – за лучшую стилизацию костюма. Ведущая – Перекальская Ева, БПОУ Омской области «Омский колледж культуры и искусства», руководитель М.Н. Ляховская.

2. «На паперти» – за раскрытие темы доброты. Ведущая – Зиновьева Елизавета, КПОУ «Удмуртский республиканский колледж культуры», руководитель В.Ю. Красильников.

3. «Как Светлана Никитична на свадьбу сбиралась» – за лучшую финальную развязку. Веду-

щая – Шуковилова Мария, ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, руководитель О.Г. Давигора.

4. «Стать звездой» – за техническое решение программы. Ведущая – Зуйкова Мария, ФТИ и СКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, руководитель Ю.Л. Медвинская.

5. «Муки творчества» – за муки творчества. Ведущая Степаненко Виктория, ГККП «Высший колледж культуры имени Акана серэ» г. Кокшетау (Республика Казахстан), руководитель Г.А. Рыбакова.

6. «Мы сегодня делаем шоу» – за создание самой большой массовки на сцене. Ведущий Хасанов Нурлыбек, ГККП «Высший колледж культуры имени Акана серэ» г. Кокшетау (Республика Казахстан), руководитель Г.А. Рыбакова.

Данный фестиваль-конкурс можно рассматривать как своеобразный индикатор качества профессиональной подготовки и эффективное средство создания мотивационного поля как студентов, так и педагогов. Участие в конкурсе – это серьезное испытание, которое становится важным этапом в жизни каждого студента. Это не только возможность проявить себя на сцене, приняв участие в значимом мероприятии, но и длительный процесс подготовки, который мобилизует студента, повышая его ответственность и дисциплину. Участие в конкурсе – это и высокое эмоциональное напряжение, особенно в первый конкурсный день, ведь выступать приходится перед большим количеством публики, при множестве отвлекающих факторов, под пристальным наблюдением жюри. В данной ситуации необходима особая концентрация внимания и

слаженность работы в команде. Но «Чижик» – это не только конкурс, но и общение с другими участниками, просмотр программ, обсуждение этих программ внутри группы с педагогом, посещение мастер-классов, проводимых авторитетными членами жюри.

Все вышесказанное способствует дальнейшему формированию творческой личности, повышает общий эмоциональный статус, то есть оказывает положительное влияние сразу на все компоненты мотивационной готовности – когнитивный, деятельностный и эмоциональный [1].

Опыт успеха (а даже простое участие – это уже определенный успех) очень важен для студента, этот опыт убеждает его в собственной компетенции, укрепляет его самоуважение и уверенность в себе, обогащает новыми практическими навыками, теоретическими знаниями, придает уверенность в своем мастерстве и открывает перспективы для дальнейшего профессионального роста.

Таким образом, можем резюмировать, что конкурсы профессионального мастерства, в данном случае Всероссийский фестиваль-конкурс игрового творчества «Чижик-2024», являются действенным средством формирования мотивационной готовности студентов колледжа культуры к работе по профессии.

А.И. Лазарев, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, доктор филологических наук, профессор, говорил: «Игра нуждается не только в осмыслиении, но и в реализации на практике. Говорить, рассуждать об игре интересно, но еще интереснее – играть» [2].



Вместо эпилога

Отрывок из театрализованного спектакля-игры «Волшебник Изумрудного города» команды 2 курса ОКДД Колледжа культуры ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (призеры фестиваля).

Страшила: «Чижик» – это для нас Великий Волшебник Гудвин!

Именно здесь мы получаем то, чему учимся!»

Все: «Знания и умения...»

Лев: «Обрести смелость...»

Все: «Нахождения на сцене!»

Дровосек: «Любовь зрителей...»

Все: «И к своей будущей профессии!»

Литература:

1. Белогурова, Я.Г. Конкурсы профессионального мастерства как средство развития общих и профессиональных компетенций обучающихся / Я.Г. Белогурова. – Текст : непосредственный // Молодой учитель. – 2016. – № 15.1. – С. 49–52.
2. Лазарев, А.И. Игры : энциклопедический сборник / А.И. Лазарев. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1995. – 800 с. – Текст : непосредственный.
3. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка. – Москва : Азбуковник, 1997. – 944 с. – Текст : непосредственный.
4. Шибицкий, В.В. Всероссийский фестиваль-конкурс игрового творчества «ЧИЖИК»-2024 / В.В. Шибицкий, И.С. Кашина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2024. – № 3 (41). – С. 97–99.

References:

1. Belogurova, Ya.G. Konkursy professional'nogo masterstva kak sredstvo razvitiya obshchikh i professional'nykh kompetentsiy obuchayushchikhsya / Ya.G. Belogurova. – Tekst : neposredstvennyy // Molodoy uchitel'. – 2016. – № 15.1. – S. 49–52.
2. Lazarev, A.I. Igry : entsiklopedicheskiy sbornik / A.I. Lazarev. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1995. – 800 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Ozhegov, S.I. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka. – Moskva : Azbukovnik, 1997. – 944 s. – Tekst : ne-posredstvennyy.
4. Shubitskiy, V.V. Vserossiyskiy festival'-konkurs igrovogo tvorchestva «ChIZhIK»-2024 / V.V. Shubitskiy, I.S. Kashina. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika. – 2024. – № 3 (41). – S. 97–99.

Для цитирования: Ситникова, Ю.В. «Кантителена» – международный конкурс инструментального исполнительства / Ю.В. Ситникова, О.П. Яновский, Ц.С. Ротенберг. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2025. – № 1 (42). – С. 95–97.

УДК 7.091.4

Ситникова Юлия Владимировна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

старший преподаватель кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства,
заведующий учебно-методическим отделом

E-mail: u_sitnikova@mail.ru
Россия, г. Челябинск

Яновский Олег Павлович;

профессор, заслуженный артист РФ;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства,
проректор по художественно-творческой работе

E-mail: ol_yan@mail.ru
Россия, г. Челябинск

Ротенберг Цинита Семеновна,

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства

E-mail: rcs1945@mail.ru
Россия, г. Челябинск

«КАНТИЛЕНА» – МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация. Статья посвящена обзору состоявшегося международного конкурса инструментального исполнительства «Кантителена» на базе государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского» при поддержке Министерства культуры Челябинской области с 15 по 16 февраля 2025 года.

Ключевые слова: кантилена; конкурс; инструментальное исполнительство; ансамбли; участники; конкурсные выступления; ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Yulia Sitnikova,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Senior Lecturer of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department,

Head of the Educational and Methodological Department

E-mail: u_sitnikova@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

Oleg Yanovsky,

Professor, Honored Artist of the Russian Federation;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Head of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department

Vice-Rector of Artistic and Creative Work,

E-mail: ol_yan@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

Cinita Rotenberg,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Special Piano and Chamber and Concertmaster Art Department

E-mail: rcs1945@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

CANTILENA – AN INTERNATIONAL INSTRUMENTAL PERFORMANCE COMPETITION

Annotation. The article is devoted to an overview of the international instrumental performance competition «Cantilena» held on the basis of the state budgetary educational institution of higher education «South Ural Tchaikovsky State Institute of Arts» with the support of the Ministry of Culture of the Chelyabinsk Region from the 15th to 16th February, 2025.

Keywords: cantilena; competition; instrumental performance; ensembles; participants; competitive performances; South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky.

Кантанена – слово, значение которого понятно любому человеку, кто в своей жизни хоть немного соприкасался с музыкой, даже если речь идет всего лишь о младших классах музыкальной школы. И этим же музыкальным термином, обозначающим в общем смысловом контексте широкую, свободно льющуюся вокальную или инструментальную мелодию напевного исполнения, назван международный конкурс инструментального исполнительства, состоявшийся на базе государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского» при поддержке Министерства культуры Челябинской области с 15 по 16 февраля 2025 года.

Конкурс проводится всего второй год, но, несмотря на свой юный возраст, широко известен за пределами не только Челябинской области, но и Российской Федерации. Достаточно оценить географию участников конкурса, чтобы в полной мере ощутить размах представленных конкурсантами регионов: от Калининграда до Иркутска, от Санкт-Петербурга до Алматы.

По сравнению с прошлым годом, в этом конкурсе приняли участие несколько ведущих консерваторий нашей страны и зарубежных государств, а общее количество участников возросло практически втрое.

Интересу и пристальному вниманию к конкурсу способствует и представленный в жюри состав профессионалов высочайшего уровня, музыкантов, личности которых известны далеко за пределами не только Уральского региона, но и всей России.

Формат проведения мероприятия предоставляет широкие возможности для конкурсантов: участие возможно как в очной, так и дистанционной форме. И на прослушивание присланного на конкурс музыкального материала жюри было затрачено более недели работы по оцениванию конкурсных выступлений.

Невероятен и возрастной диапазон участников: возрастных ограничений в конкурсе просто нет! И стать участником может любой исполнитель – от ребенка до умудренного опытом зрелого музыканта.

Таким же разнообразием поражает и палитра музыкальных инструментов, представленных участниками конкурса – это и национальные инструменты, и различные вариации духовых, народных, струнных, ударных инструментов, и, конечно, рояль – фаворит исполнительского искусства.

Более того, конкурс привлекателен для исполнителей тем, что предлагает участие в ансамблях, абсолютно свободных по составу, включая и ансамблевое музицирование «педагог-



Участник Международного конкурса инструментального исполнительства «Кантанена» Никита Киселев (ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», СПО, 2 курс)

ученик», и ансамбли преподавателей, не говоря уже о разновозрастных составах, численностью от двух человек. Предельное же количество участников ансамблей не регламентировано, поэтому составы не ограничены по количеству человек.

А какую невероятную свободу творчества представляет собой еще и возможность исполнения ансамблевого репертуара в любых сочетаниях – от вокально-инструментальных ансамблей, камерных составов, ограниченных лишь фантазией композитора, до оркестров! Одним из самых многочисленных ансамблей этого конкурса стал ансамбль скрипачей Республиканской

средней специализированной музыкальной школы-интерната для одаренных детей им. К. Байсейитовой Республики Казахстан в составе 58 человек!

Итак, завершился второй международный конкурс инструментального исполнительства «Кантилена». Результатом стало безграничное по эмоциональной насыщенности творческое общение участников конкурса, обмен профессиональными знаниями и умениями, и, конечно, невероятное по уровню исполнительского мастерства погружение в мир музыки, мир «Кантилены»!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ажигова Анна Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», ведущий библиотекарь (Россия, г. Челябинск).

Белова Ольга Владимировна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции (Россия, г. Челябинск).

Болдырева Ольга Петровна, кандидат исторических наук; ФГБУ «Российская государственная библиотека», главный библиотекарь (Россия, Московская обл., г. Апрелевка).

Бугаев Антон Николаевич, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады (Россия, г. Челябинск).

Васильева Алиса Равильевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство (Россия, г. Челябинск).

Галимуллина Резида Талгатовна, кандидат искусствоведения, доцент; ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова», доцент кафедры традиционного музыкального исполнительства и этномузыкологии (Россия, г. Уфа).

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

Камынина Елизавета Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», ассистент-стажёр, специальность 53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства (Россия, г. Челябинск).

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

Китаева Мария Петровна, кандидат биологических наук, доктор психологических наук; ОАНО ВО «Московский технологический институт», преподаватель (Россия, г. Москва).

Макурина Арина Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры музыкального искусства эстрады (Россия, г. Челябинск).

Маслова Елизавета Евгеньевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение (Россия, г. Челябинск).

Николаева Ирина Викторовна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель отделения библиотековедения колледжа культуры (Россия, г. Челябинск).

Окунев Сергей Александрович, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель отделения организации культурно-досуговой деятельности колледжа культуры (Россия, г. Челябинск).

Павлова Наталья Геннадьевна, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», старший преподаватель факультета иностранных языков (Россия, г. Санкт-Петербург).

Пороховниченко Марина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент; УО «Белорусская государственная академия музыки», заведующий кафедрой теории музыки (Республика Беларусь, г. Минск).

Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

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

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

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

Сухова Альбина Эдуардовна, ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского», обучающийся по специальности 51.03.01. Культурология (Россия, г. Симферополь).

Тарасов Денис Сергеевич, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.01 Концертные духовые и ударные инструменты (Россия, г. Челябинск).

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

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

Яновский Олег Павлович, профессор, заслуженный артист РФ; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства, проректор по художественно-творческой работе (Россия, г. Челябинск).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

В Редакцию журнала «Искусствознание: теория, история, практика» направляются статья и заявка с электронного адреса автора. Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); место работы или учебы – юридическое наименование организации / учреждения (напр., ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность преподавателя с указанием структурного подразделения (напр., доцент кафедры фортепиано) и специальность обучающегося с цифровым кодом (напр., обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение); название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (напр., Педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность с указанием структурного подразделения.

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием черно-белых текстур и иметь сквозную нумерацию. Не допускаются ручная расстановка переносов, использование постраничных сносок, сокращение слов в таблицах, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке. (Согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией источника в общем списке литературы в конце статьи (оформляется по ГОСТ Р 7.0.100-2018).

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются в именительном падеже сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; страна, город; (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами – название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также переводы сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском/ немецком/ французском языках сведения об авторе, название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN).

При использовании автором опубликованных в журнале материалов ссылка на журнал обязательна. Рукописи рецензируются, авторам не возвращаются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. В случае принятия статьи к публикации с автором заключается Лицензионный договор. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Действуют льготные условия для публикации статей авторами из числа образовательных учреждений субъектов зарубежных стран и преподавателей/обучающихся ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ осуществляется за счёт средств автора статьи. Цветные иллюстрации в авторской статье (при их заказе), а также страницы, превышающие максимальный объем, оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

Каждый выпуск журнала обрабатывается в онлайновой программе разметки Articulus для посттатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: ул. Плеханова, 41; г. Челябинск, Россия, 454091

Тел.: (8-351) 263-35-95

E-mail: onr@uyrgii.ru