

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 (33)  
март 2022**

*12+*

Челябинск  
2022

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 1 (33)  
март 2022  
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»  
Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

**ИЗДАТЕЛЬ:**

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени 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@uygii.ru  
Сайт: www.uygii.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uygii.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 22.03.2022 г.  
Дата выхода в свет 31.03.2022 г.  
Формат 60×84/8. Заказ № 13  
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.  
Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»  
На обложке использовано изображение с сайта: <https://www.klipartz.com/ru/sticker-png-gjgcl>.

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301.  
Тел.: 8 (351) 790-07-04.

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2022  
© Авторы, 2022

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ  
СОВЕТ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## РЕДАКЦИЯ

**Главный редактор –**

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

**Заместители главного редактора –**

**Истомина Ирина Владимировна**, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения (Россия, г. Челябинск)

**Макурина Арина Сергеевна**, заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

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

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

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

**Ответственные за выпуск –**

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

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

<b>Богайчук Марина Николаевна</b> КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ ОР. 16 Т. ХРЕННИКОВА В КОНТЕКСТЕ ТИПОЛОГИИ ЖАНРА.....	6
<b>Болдырева Ольга Петровна</b> КОМПОЗИТОР Б. АСАФЬЕВ И ДРАМАТУРГ Н.Д. ВОЛКОВ: ХИТРОСПЛЕТЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА.....	12
<b>Волчков Михаил Владимирович</b> СПЕЦИФИКА БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ ШОУ-БИЗНЕСА.....	22
<b>Руцинская Ирина Ильинична</b> «ЧТО ХОТЕЛ СКАЗАТЬ ХУДОЖНИК А. ГЕРАСИМОВ СВОЕЙ КАРТИНОЙ?»: К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ПЕЙЗАЖА В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1920–1930-х гг.....	32
<b>Степанова Наталья Викторовна</b> ОСОБЕННОСТИ РОМАНСОВОЙ ЛИРИКИ Н.К. МЕТНЕРА.....	39
<b>Трифонова Галина Семеновна</b> ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА. 1. 1940 ГОД. НИКОЛАЙ РУСАКОВ – «О ПРЕВРАЩЕНИИ СОЦРЕАЛИЗМА В ЖУПЕЛ» .....	45

### РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<b>Воеводин Алексей Петрович</b> К МЕТОДОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ И ТЕОРЕТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	53
<b>Галимова Наиля Вагизовна</b> ЭКСЛИБРИС – ИНФОРМАТИВНАЯ СИСТЕМА КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ .....	62
<b>Тюрина Лариса Александровна</b> <b>Чеботарёв Сергей Алексеевич</b> МУЗЫКАЛЬНЫЕ САЛОНЫ ПРОВИНЦИИ: ПРАВОПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТИ.....	66
<b>Уланович Оксана Ивановна</b> <b>Карпушенко Юлия Игоревна</b> ПОСТМОДЕРНИЗМ: ФОРМЫ СОЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ .....	71
<b>Хамидова Марфуа Азизовна</b> МЕТОД, МЕТОДОЛОГИЯ: ПОНЯТИЯ, СВОЙСТВА, СВЯЗИ, ОБЪЕКТЫ.....	79

### РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

<b>Ивлев Никита Николаевич</b> К 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ. Итоги работы студенческой научно-исследовательской лаборатории Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность» в 2020–2021 гг. ....	82
<b>Круглый стол</b> «ТВОРЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ» .....	91
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	97
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ .....	99

## CONTENTS

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

#### **Marina Bogaychuk**

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA, OP. 16 BY T. KHRENNIKOV  
IN THE CONTEXT OF THE GENRE TYPOLOGY..... 6

#### **Olga Boldyreva**

COMPOSER B. ASAFIEV AND PLAYWRIGHT N.D. VOLKOV:  
THE INTRICACIES OF THE CREATIVE COMMUNITY ..... 12

#### **Mikhail Volchkov**

THE SPECIFICS OF THE BAYAN-ACCORDION PERFORMING ART  
IN THE CONDITIONS OF SHOW BUSINESS ..... 22

#### **Irina Rutsinskaya**

«WHAT THE ARTIST A. GERASIMOV WANTED TO SAY WITH HIS PAINTING?»:  
THE INTERPRETATION OF LANDSCAPE IN THE SOVIET CULTURE OF THE 1920–1930s..... 32

#### **Natalia Stepanova**

FEATURES OF N.K. MEDTNER'S ROMANTIC LYRICS..... 39

#### **Galina Trifonova**

OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK  
1. 1940. NIKOLAY RUSAKOV – «ABOUT THE TRANSFORMATION OF SOCIALIST REALISM  
INTO A BUGBEAR»..... 45

### SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

#### **Alexey Voevodin**

ON THE METHODOLOGY OF PERCEPTION AND THEORETICAL AND AESTHETIC ANALYSIS  
OF A WORK OF ART ..... 53

#### **Nailya Galimova**

EXLIBRIS – INFORMATIVE SYSTEM OF BOOK CULTURE ..... 62

#### **Larisa Tyurina**

#### **Sergey Chebotarev**

MUSIC SALONS OF THE PROVINCE: SUCCESSION OF CREATIVE ASSOCIATIONS  
OF THE TAMBOV REGION ..... 66

#### **Oksana Ulanovich**

#### **Julia Karpushenko**

POSTMODERNISM: FORMS OF SOCIAL REFLECTION AND ARTISTIC MODELING  
OF THE WORLD ..... 71

#### **Marfua Khamidova**

METHOD, METHODOLOGY CONCEPTS, PROPERTIES, RELATIONSHIPS, OBJECTS..... 79

### SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

#### **Nikita Ivlev**

TO THE 75th ANNIVERSARY OF THE GREAT VICTORY.  
Results of the work of the student research Laboratory of the Tchaikovsky South Ural State  
Institute of Arts «The Great Patriotic War – feat and sacrifice» in 2020–2021 ..... 82

#### **Round Table Meetiting**

CREATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES  
AS AN ELEMENT OF INNOVATIVE ACTIVITY OF A TEACHER..... 91

**РАЗДЕЛ 1**

**ИСКУССТВО**

**И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:**

**ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

---

---

**Для цитирования:** Богайчук, М.Н. Концерт для виолончели с оркестром оп. 16 Т. Хренникова в контексте типологии жанра / М.Н. Богайчук. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 6–11. – Библиогр.: с. 11 (4 назв.).

УДК 78.082.4

**Богайчук Марина Николаевна,**

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,  
обучающийся по направлению подготовки 53.03.06 Музыкальное образование

и музыкально-прикладное искусство

E-mail: marina.bogaychuk4512@mail.ru

Луганская Народная Республика, г. Луганск

Научный руководитель:

**Михалева Евгения Яковлевна,**

профессор, Заслуженный деятель искусств Украины, член Союза композиторов Украины;  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,  
заведующий кафедрой теории и истории музыки

E-mail: eugenia1943@mail.ru

Луганская Народная Республика, г. Луганск

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ ОП. 16 Т. ХРЕННИКОВА**  
**В КОНТЕКСТЕ ТИПОЛОГИИ ЖАНРА**

**Аннотация.** В статье рассматривается Концерт для виолончели с оркестром оп. 16 Т. Хренникова в ракурсе эволюции жанровой модели. Автор определяет черты инновационного подхода к инварианту, отмечая названия частей с определением их жанровой составляющей, нарушение темповых соотношений в цикле, уход от состязательности солиста с оркестром.

**Ключевые слова:** жанр; концерт; кульминация; оркестр; виолончель.

**Marina Bogaychuk,**

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,  
a student in the Direction of Training 53.03.06 Musicology and Music and Applied Arts

E-mail: marina.bogaychuk4512@mail.ru

Luhansk People's Republic, Lugansk

Scientific supervisor:

**Evgeniya Mikhaleva,**

Professor, Honored Artist of Ukraine, Member of the Union of Composers of Ukraine;  
Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,

Head of the Department of Theory and History of Music

E-mail: eugenia1943@mail.ru

Luhansk People's Republic, Lugansk

**CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA, OP. 16 BY T. KHRENNIKOV**  
**IN THE CONTEXT OF THE GENRE TYPOLOGY**

**Annotation.** The article considers T. Khrennikov's Cello Concerto op. 16 from the perspective of the evolution of the genre model. The author defines the features of an innovative approach to the invariant, noting the names of the parts with the definition of their genre component, the violation of the tempo ratios in the cycle, the avoidance of the competition between the soloist and the orchestra.

**Keywords:** *genre; concerto; climax; orchestra; cello.*

Творчество выдающегося русского композитора XX–XXI столетий Т. Хренникова привлекает своей самобытностью, богатством идей, щедрым мелодизмом, жанровым и тематическим разнообразием. Оно находится в постоянном поле зрения музыковедческой мысли. Тем не менее, Концерт для виолончели с оркестром оп. 16., созданный в 1964 году, не исследован в избранном контексте, что составляет актуальность данной статьи и её научную новизну.

Объект исследования – анализ произведения в аспекте трансформации жанровой модели, предмет – Концерт для виолончели с оркестром оп. 16. Т. Хренникова. Цель статьи – рассмотрение эволюции жанра виолончельного концерта оп. 16 Т. Хренникова.

Цель исследования сопряжена с рядом задач: сделать целостный анализ произведения, рассмотреть его структуру и драматургию; определить приёмы развития основного тематического материала; выявить черты инновационного подхода к жанру.

Методология статьи опирается на труды Б. Асафьева, Л. Мазеля, М. Арановского, В. Холоповой, Л. Гинзбурга, И. Шехониной, О. Левтоновой, А. Кокарева и других музыковедов.

В статье использованы аналитический, исторический семантический, интертекстуальный методы исследования. Она может иметь практическое применение в курсах «История мировой музыкальной культуры», «Анализ музыкальных произведений», в классе по специальности в период подготовки сочинения к исполнению.

Многовековая история музыки, неразрывно связанная с формированием её основных жанров и стилей, с течением времени убеждает в их эволюции. Этот процесс сопряжён с инновационным подходом к инварианту великих композиторов каждой эпохи, на что указывает М. Лобанова в учебном пособии «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [2]. Подобных примеров огромное множество. Это и рождение программных симфоний в творчестве Г. Берлиоза, и расширение границ сонатно-симфонического цикла в Третьей симфонии Г. Малера до шести, а в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича до одиннадцати, и превращение трехчастного цикла инстру-

ментального концерта, сформировавшегося в наследии А. Вивальди, в одночастный Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Ф. Листа, и четырехчастный Концерт для виолончели с оркестром № 1 Д. Шостаковича. К числу композиторов, новаторски переосмысливающих жанровые модели, выходящих за рамки типологического, следует отнести одного из выдающихся художников XX столетия Т. Хренникова. Наряду с симфониями, операми, прекрасными образцами песенного жанра, музыкой к спектаклям драматического театра и кинофильмам, достойное место в исполнительской практике принадлежит его инструментальным концертам.

Концерт для виолончели с оркестром № 1 оп. 16 *С dur*, созданный в 1964 году и впервые озвученный великим музыкантом М. Ростроповичем, – оригинальное сочинение, отмеченное трансформацией жанровой модели. Сохраняя традиционное трехчастное строение цикла, автор предпосылает каждой части название, подразумевающее её жанровую определённую и связанное с ней темповое обозначение. Так I часть – Прелюдия *Andante (alla breve)*, II часть – Ария *Andante espressivo* и III часть – Соната *Allegro con fuoco*. Таким образом, он уходит от движения быстро–медленно–быстро и соответственно от концепции энергичного начала, лирического центра и праздничного финала. Кроме того, композитор даёт простор своей сокровенной лирике, уравновешивая лирическое начало, раскрываемое в двух первых частях, с действенным, динамичным в финале, в чём убеждает более детальное рассмотрение каждой части.

Итак, Прелюдия. После лаконичного вступления на р виолончель, оттолкнувшись от доминантового органного пункта, поёт *С dur* вдохновенную песнь о красоте мироздания. В её мелодии мелькают контуры *Н dur* трезвучия с подчёркиванием нижней терции. Большие интервалы, насыщаемая хроматизмами диатоника, образующие целотонный лад, придают экспрессию этому лирическому высказыванию. Появляясь затем в партии солирующего фагота и дополненная имитацией виолончели с выразительным контрапунктом, целотонными мо-

тивами в увеличении, тема напоминает распускающийся бутон прекрасного цветка.

Дальнейшее полифоническое развитие в динамичной середине приводит к кульминации, где, достигнув мелодической вершины  $d^3$ , мелодия, замерев на нисходящей м. 2 и падая на квинтдециму, снова в сопровождении разнонаправленных пассажей вторых скрипок и альтов устремляется к высшей точке напряжения: виолончель декларирует напев гимнического склада. Кажется, что лирическая экспрессия переливается через край восторженного чувства. Подъём всех голосов в верхний регистр знаменует стремление к свету, чтобы в репризе основная тема в высоком регистре флейты приобрела облик кристально чистой мечты. Она воплощается в возвышенном диалоге флейты и виолончели, дополненном консонирующим двухголосием кларнетов и хрустальными капельками арфы с колокольчиками. Нежное соло скрипки в коде воспринимается как изящное послесловие.

Опираясь на вышесказанное, следует заметить, что избранный автором для I части концерта жанр прелюдии изначально уводит от состязательности солиста с оркестром, подменяя её на диалогичность высказывания. Он вызывает аллюзию на романтические миниатюры, появившиеся в XIX столетии в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, как относительно формы, так и содержания.

Казалось бы, погрузив слушателя в многоликую сферу лирического чувства в I части, композитор, традиционно сохраняя контраст между разделами сонатно-симфонического цикла, перейдёт на новую эмоциональную волну, но он ещё более углубляет её во II части, добавляя к темповому обозначению ремарку *espressivo*. Названию «Ария» соответствует царствующая здесь вокальная стихия темы печального меланхолического характера. Несмотря на применение той же, что и в I части, простой двухчастной репризной формы, она более развёрнута.

Мелодия солиста, опирающаяся на звуки  $a$  *moll'*го трезвучия, начинается поднимающимся на вводном звуке вопросом, и уже в следующей фразе звучит ответ в ласково-успокаивающих повторах звуков  $H$  и  $Dis$ . В своём дальнейшем развитии она будет опираться на движение по трезвучию, расце-

чиваясь контрапунктами фагота и бас-кларнета, и при повторении начальная фраза в обращении утратит интонацию вопроса, дважды уверенно шествуя вверх по трезвучию  $C$  *dur'*а. Композитор показывает различные грани лирики, приобретающей мужественные черты.

Остинатный мотив солиста в далёкой тональности  $Ges$  *dur* – предтеча главной кульминации части в ц. 11 – предваряет новый тембровый «наряд» основной темы. В высокой тесситуре флейты и кларнета она вернула себе оттенки грусти, и в то же время стаккатные реплики засурдиненных труб предвещают что-то недоброе, мрачное. Так проникновенная лирика раскрывается разными гранями, указывая на многообразие жизненных явлений в рамках одного образного вектора. Партия виолончели разворачивается в линию широкого диапазона одноименного  $A$  *dur'*а, образуя первую кульминацию, а далее полифоническая вязь голосов оркестра демонстрирует неограниченный потенциал тематических трансформаций и ведёт повествование с помощью восходящей секвенции, тремоло литавр к главной кульминации в ц. 11 в разделе *Piu mosso*. Здесь от былой меланхолии не осталось даже воспоминания. Остинатный мотив с акцентированными звуками открывает свои грозные черты в непреложных призывах валторн, имитируемых фаготами, виолончелями и контрабасами. Всё это сопровождается бурно разворачивающейся шестнадцатыми восходящей секвенции партии вторых скрипок, где каждое звено отталкивается от звуков трезвучия доминанты, образуя полифункциональное сочетание с тоникой в т. 45. И буквально в следующем такте, продолжая полифоническое развитие остинатного мотива, он проводится полностью у флейт, гобоев и ксилофона, обрываясь на акцентированном аккорде всего оркестра. После повторения этого фрагмента в тт. 47–48 в ц. 12 композитор оставляет для имитации только кричащие первые звуки мотива с окончанием на тонике  $A$  *dur'*а. «Казалось бы, такое интенсивное динамическое нагнетание должно привести к возвращению первой темы. Однако, восстанавливая далее прежний характер мелодического движения на широком дыхании, композитор закрепляет в кульминационно-приподнятом звучании на *fortissimo* предшествующее ла-



дово-тематическое “отступление”, поручая развитие интонаций новой мажорной темы солисту. Сочный и эмоционально озарённый колорит E dur'a в сочетании с насыщенной подголосками фактурой, где исподволь подготавливается возврат к главной теме, создаёт ещё более контрастную для её появления сферу» [1, с. 64].

Тонкая мотивная работа автора обращена к листовскому монотематизму, представляющему исходный образ в разных ипостасях. Обозначив в репризе в развитии инварианта порыв к свету, композитор в коде снова возвращает в имитациях темы её хрупкий нежный облик с экспрессивной щемлящей малой секундой гобоя, затем фагота, кларнета и валторны. Сопровождающие её мягкие разливы арпеджио арфы растворяются в звучности одноименного A dur'a.

Таким образом, вторая часть Ария не только дополняет лирическую ауру первой, но и обогащает её разными оттенками возвышенного чувства, порой трансформирующегося в свою противоположность.

Третья часть Соната компенсирует отсутствие контраста между разделами цикла. Царство лирики – от возвышенного созерцания до философских размышлений – нарушается сметающим всё на своём пути маршем главной темы финала. Определённый настрой создаёт ритмическая формула вступления с характерным для стиля Т. Хренникова дроблением первой доли, вызывающей в памяти ритм финала «Фантастических танцев» С. Рахманинова. Солист представляет размашистую мелодию энергичного марша в размере  $12_8$  в сопровождении полётных реплик флейт и кларнетов с острым staccato, тиратами и мордентами. Включающиеся в «действие» малый барабан, валторны и трубы, сменяются триольным унисонным движением деревянных духовых, взлетающим к  $c^3$ : именно с этого звука тема повторяется флейтой и кларнетом в ц. 3, а во втором предложении, словно улетающая в небесные выси, тема у флейты-пикколо звучит от  $c^4$ . Игра оркестровыми красками и регистрами, прозрачное staccato, триольность, пикантные мотивы дерева делают марш лёгким, праздничным, напоминая карнавальное шествие и вызывая ассоциации с инструментальными эпизодами музыки к комедии У. Шекспира «Много шума

из ничего», написанной тридцатью годами ранее виолончельного концерта.

Соединяя вторгающимся кадансом завершение темы в ц. 6 с началом связующей партии, автор с помощью безостановочного пульса триольного движения с тритоновыми ходами, внезапных тональных переключений, кластеров и секвенционных волн (как в оркестре, так и в партии солиста) готовит появление побочной партии. Сюда же включаются струнные, скатывающиеся ломаными триолями к басам и аккордам солирующего фортепиано, грохочущим по звукам целотонной гаммы. Они повторяют в ускоренном темпе аккордовые переключки струнных и труб из ц. 8.

Побочная тема с ярко выраженным сарказмом – откровенная насмешка над негативными сторонами бытия. Контрастируя главной, она в сопряжении с нею образует основной контраст лирической сфере двух первых частей и финала, что идёт вразрез с типологией жанра. Установленная во вступлении полиритмия с сопряжением дуольного и триольного рисунков у солиста и оркестра с нарочитой «шаткостью» дополняется интонационной неразберихой с появлением «чужих» звуков, «кричащих» в мелодии, и мерно шествующего на слабых долях такта звука dis в басу, а также трели флейты на  $f^3$ . Тут же повышение IV и понижение VI ступеней в A dur'e. Далее, вопреки логике тонального движения в ц. 11, побочная партия как будто «корчит гримасы» неожиданными тональными изгибами. Всё это благополучно завершается мощным ударом оркестрового tutti на ff в ц. 14, являющегося точкой отсчёта заключительной темы. Чёткий ритм шествия в партиях альтов, виолончелей и контрабасов в нижнем регистре как будто смиряет предшествующую сумятицу, готовя начало разработки в ц. 15.

Эта часть включает три волны развития, восходящих к симфоническому методу Бетховена, нередко применявшего в разработке фугированные формы. Композитор сразу же задает тон интенсивности тематического движения, что подтверждает начальное фугато на теме главной партии. Во втором разделе наблюдаются переключки прыгающего двойными нотами, насыщенного октавными скачками мотива виолончели с ломаными триолями флейты,

дублированных кларнетом. Волна напряжения устремляется к кульминации благодаря насыщению партии виолончели тиратами в тональности C dur в тт. 72–73, различными типами движения шестнадцатыми в тт. 74–75. Ритмическая диминуция, *crescendo* выливаются в кричащее остинато на звуке *fis*<sup>3</sup> в октавном удвоении скрипок в тональности G dur. В конце интенсивные «всполохи» шестнадцатых из заключительной партии, поддержанные деревянными духовыми и *glissando* арфы, напоминают раскручивающуюся пружину (т. 79) и выливаются в мощный аккорд оркестрового *tutti* в ц. 21. Он указывает на начало третьего завершающего раздела разработки с маршеобразным мотивом виолончели, создавая отдалённое подобие уменьшённого лада. Оркестр органично дополняет воинственно-стремительную тему солиста. Здесь же эпизод, в коем прослеживается отмеченная ранее многоэтапность развития главной партии. Новое тематическое ядро (ц. 23) ещё более выводит на первый план партию виолончели с характерными для неё пассажными фигурациями и остинатностью звука *as*, отодвигая оркестр на второй план. Появление транспонированной темы главной партии, звучавшей ранее в ц. 23, знаменует условную репризную трёхчастность.

Особо следует обратить внимание на предваряющую сольную каденцию виолончели россыпь мелодических фигураций в разных пластах фактуры. Подобные пассажные вкрапления на протяжении формирования структуры целого данной части концерта служат своего рода связующим механизмом, цементирующим архитектонику и выполняющим функции тематических «арок» между разделами сонаты. В эпизоде эти гаммообразные разливы, захватывающие всё новые регистры, тембры и высоты, с подключением октавных дублировок напоминают бешеный вихрь, вызывающий аллюзию на финал Сонаты *b moll* Ф. Шопена. Он сметает всё на своём пути, устремляясь к одной из кульминационных точек сонаты – каденции солиста (ц. 27).

Сольное высказывание виолончели вносит новый образный вектор в драматургию части. Её экспрессивность и настойчивость выражены в трёх фазах. Первая с остинатными повторами одного и того же мотива, отталкивающегося от звука *g* и по-

степенно расширяющегося с помощью захватываемых высот, создаёт ощущение попытки вырваться из ловушки. Второй этап с гаммообразными трёхзвучными пассажами, построенными по полутонам, также обнаруживает стремление выйти за рамки дозволенного. Заключительный этап в виде регистровых переключек с целотонными комбинациями создаёт некоторую антитезность как олицетворение ожесточенной борьбы. И, в конце концов – стремительный восходящий пассаж, подобно символу победы, выливается в начало репризы.

Как торжественный апофеоз звучит главная партия у оркестрового *tutti*, утверждая главенство этого тематического материала. Реприза напоминает своеобразные «флешбеки» экспозиции, демонстрируя во вступлении солиста трансформированный вариант темы деревянных духовых в расширенном виде с «вкраплениями» флейты и кларнета. Имитационные переключки между виолончелью и деревянными духовыми напоминают о полифоническом фугато разработки.

Подобно началу, водоразделом формы целого служит фортепиано с его целотонной гаммой нижнего октавного пласта фактуры и аккордами верхнего, кардинально меняющего характер и настраивающего на будущий мотив-повтор материала побочной партии.

Скерцо-тарантелла со свойственной полиритмичностью, подобной жанровостью этого тематизма как будто показывает оборотную сторону образа главной партии. Она создаёт ощущение разбушевавшейся стихии либо недремлющего лика зла, что подтверждают параллельные октавы в партии тромбонов (ц. 38). Диссонирующий аккорд в ц. 39 воспринимается как театральное затемнение на сцене, включённое в кульминационный момент, усиливающий накал действия.

Пассажное соло виолончели с напоминающим каденцию захватом новых звуковых высот подчёркивает минимализацию роли оркестра, выполняющего функцию гармонической опоры. Передавая мелодические фигурации струнным, виолончель проводит основную тему. И словно арка возникает начальный мотив I части концерта (ц. 44). Его секвентное становление сменяется мотивом разработки, затем гаммооб-

разным пассажем, часто встречающимися в экспозиции сонаты. Мощная оркестровая кода в духе бодрого марша с двухтактовым соло виолончели утверждает C dur как тональный центр и символ победы после пережитых тревог и сомнений.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что, придерживаясь традиционной структуры сонатной формы, динамичности её развития, композитор насыщает финал концерта выразительным тематизмом с ярко выраженным собственным стилистическим обликом.

В целом определённая авторскими названиями жанровость каждой части, нарушение традиционного темпового соотношения разделов цикла, поляризация лирического и действенного, энергичного начал, наличие контраста между ними на уровне первой, второй частей и основных тем финала, позволяет говорить об эволюции жанровой модели виолончельного концерта на примере Концерта для виолончели с оркестром № 1 op. 16 C dur Т. Хренникова.

***Литература:***

1. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский. – Текст : непосредственный // Музыкальный современник : сборник статей. – Выпуск 6. – Москва : Советский композитор, 1987. – С. 5–44.
2. Левтонова, О. Симфонии и концерты Т. Хренникова : очерк-путеводитель / О. Левтонова. – Москва : Советский композитор, 1974. – 176 с. – Текст : непосредственный.
3. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – Москва : Советский композитор, 1990. – 222 с. – Текст : непосредственный.
4. Холопов, Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики 20 века / Ю.Н. Холопов. – Текст : электронный // Kholopov.ru : сайт. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 27.12.2021).

***References:***

1. Aranovskiy, M. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke / M. Aranovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'nyy sovremennik : sbornik statey. – Vypusk 6. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1987. – S. 5–44.
2. Levtonova, O. Simfonii i kontserty T. Khrennikova : ocherk-putevoditel' / O. Levtonova. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1974. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Lobanova, M. Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1990. – 222 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Kholopov, Yu.N. Novye paradigmy muzykal'noy estetiki 20 veka / Yu.N. Kholopov. – Tekst : elektronnyy // Kholopov.ru : sayt. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (data obrashcheniya: 27.12.2021).

**Для цитирования:** Болдырева, О.П. Композитор Б. Асафьев и драматург Н.Д. Волков: хитросплетения творческого содружества / О.П. Болдырева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 12–21. – Библиогр.: с. 19 (33 назв.).

УДК 78.071.1

**Болдырева Ольга Петровна,**  
кандидат исторических наук;  
ФГБУК «Российская государственная библиотека искусств»,  
заведующий Отделом хранения библиотечных фондов  
E-mail: polnochniki@rambler.ru  
Россия, г. Апрелевка Московской области

**КОМПОЗИТОР Б. АСАФЬЕВ И ДРАМАТУРГ Н.Д. ВОЛКОВ:  
ХИТРОСПЛЕТЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА**

**Аннотация.** В статье раскрывается история творческих взаимоотношений драматурга и либреттиста Николая Дмитриевича Волкова и композитора Бориса Владимировича Асафьева, которые привели к созданию выдающихся произведений балетного репертуара – «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник» и других.

**Ключевые слова:** Б.В. Асафьев; Н.Д. Волков; советские драмбалеты; «Бахчисарайский фонтан»; «Пламя Парижа»; «Кавказский пленник»; «Барышня-крестьянка».

**Olga Boldyreva,**  
Candidate of Historical Sciences,  
Russian State Library of Arts,  
Head of the Library Storage Department  
E-mail: polnochniki@rambler.ru  
Russia, Aprelevka, Moscow Region

**COMPOSER B. ASAFIEV AND PLAYWRIGHT N.D. VOLKOV:  
THE INTRICACIES OF THE CREATIVE COMMUNITY**

**Annotation.** The article reveals the history of the creative relationship between the playwright and librettist Nikolai Dmitrievich Volkov and the composer Boris Vladimirovich Asafiev, which led to the creation of outstanding works of the ballet repertoire – The Flame of Paris, The Fountain of Bakhchisarai, The Prisoner of the Caucasus and others.

**Keywords:** B.V. Asafiev; N.D. Volkov; Soviet drama ballets; The Fountain of Bakhchisarai; The Flame of Paris; The Prisoner of the Caucasus; The Young Lady Peasant Woman.



Рисунок 1 – Н.Д. Волков.  
Фото 1938 г. // ПКМ 10471 1

Николай Дмитриевич Волков (1894–1965) – известный советский театровед, драматург, либреттист и критик. С его именем связаны первые книги о В. Мейерхольде, Е. Вахтангове, А. Блоке, знаменитая постановка «Анны Карениной» во МХАТе и, конечно, череда великих советских драмбалетов: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Золушка», «Спартак» и многие другие. Автором музыки ко многим балетным либретто Волкова стал замечательный композитор Борис Владимирович Асафьев и их взаимоотношения – образец творческого союза двух одаренных личностей.

Проследить их можно по имеющимся воспоминаниям и письмам.

Увлечение Волкова балетом – это удивительный парадокс и, в конечном итоге, – соль его творчества. На родине Волкова в Пензе не было ни оперного, ни балетного театров, и только в Москве, учась в университете, он впервые побывал на балетном спектакле – это была постановка «Корсара» в Большом театре. С галёрки он видел и декорации К.А. Коровина, и корабль под парусами, выполненный великим декоратором К.Ф. Вальцем. Танцевали знаменитые танцовщики Е.В. Гельцер, В.Д. Тихомиров и В.А. Коралли, а постановку осуществил А.А. Горский [12, с. 20]. В 20-е гг. XX века, когда Волков ездил в Ленинград на спектакли с целью написания рецензий, к В. Мейерхольду или по делам Государственной академии художественных наук (ГАХН), случилось его новое единение с балетным искусством.

В 1925 году он познакомился с искусством балерины Марины Семёновой (1908–2010), знаменитой ученицы А. Вагановой. В своих заметках, хранящихся в архиве РГБИ, он пишет: «Классический танец Семёновой красив, благороден и праздничен. Её лирика никогда не приближается к сентиментальности. Сосредоточенный и строгий художник, она знает цену и человеческих слёз, и человеческого смеха» [1, л. 2]. Несколько лет Волков писал книгу о Марине Семёновой, книга была уже готова, сдана в издательство «Искусство» [19, лл. 5, 3–4] и в конце февраля 1936 года планировалась выйти из печати. Затем книгу несколько раз задерживали, якобы из-за издательских неполадок, в августе подписали с ним договор. Но монография так никогда и не была напечатана. Все подготовительные материалы хранятся в том же архиве [2]. Отказ в печати, вероятнее всего, был связан с теми репрессиями, которые постепенно готовились против Мейерхольда, друга Волкова, и расправой с мужем Марины Семёновой, Львом Караханом, работавшим послом в Турции. Только благодаря блистательным выступлениям Семёновой на Западе, в том числе в Париже в Гранд Опера и интересу мировой балетной элиты к её творчеству [3], она смогла выжить и продолжала танцевать на советской сцене, но за границу она больше не выехала никогда.

А в 1927 году на сцене Большого театра впервые поставили советский балет

«Красный мак» Р.М. Глиэра, и Волков написал на него свою первую балетную рецензию. Тогда он ещё не подозревал, что сам вскоре начнёт писать либретто к балетам [12, с. 42].

В ту пору новый советский балет по сути ещё не появился. Шли слегка обветшавшие постановки императорских театров и советский авангард, представленный, например, спектаклями на музыку Шостаковича «Болт» (1931, ГАТОБ) и «Золотой век» (1930, ГАТОБ). Но эти спектакли не находили подлинного отклика у зрителей. Иные постановки были пронизаны навязанной политикой и вульгарной социальностью.

### «Пламя Парижа»



Рисунок 2 – Б.В. Асафьев  
//www.conservatorv.ru

Волков понимал, что современным постановкам не хватает драматизма, так как они наследовали традицию балетов-дивертисментов, где один за другим следовали головокружительные балетные па. В 1931 году Волков вместе с Борисом Владимировичем **Асафьевым** (1884–1949), давним знакомым ещё со времён, когда он был музыкальным критиком Игорем Глебовым, решили создать нечто иное – балет на историко-героическую тематику, посвящённый Великой французской революции, – «Пламя Парижа», по мотивам романа Ф. Гра «Марсельцы». 30-е годы были очень сложными для Бориса Асафьева: после того, как он опубликовал книгу про эмигранта Стравинского (Л., 1929) на него обрушилось так называемое «молчание». Его практически не

печатали, и в конце концов он замолчал сам. После этого его не приняли ещё и в Союз композиторов [16, с. 230]. И когда казалось, что в сталинское время с этим музыкантом покончено раз и навсегда, неожиданно, за несколько лет были созданы великие советские балеты. И во многом это произошло из-за позиции Николая Дмитриевича. Волков всегда тяготел к большой, классической литературе и намеревался придать новую содержательность балетной драматургии современного ему периода [16, с. 274].

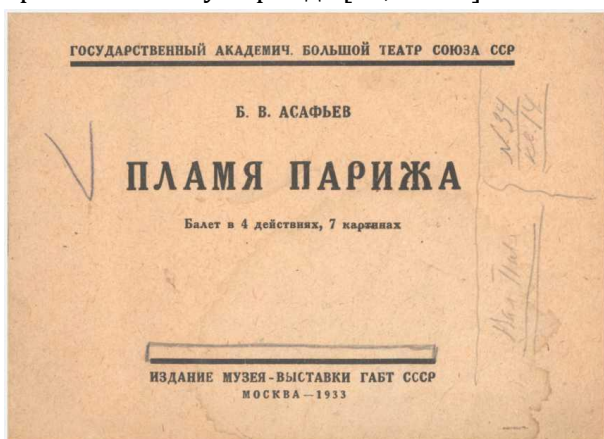


Рисунок 3 – Программка спектакля  
ГАБТ «Пламя Парижа», 1933 г. //  
Архив РГБИ. Ф. 1

Музыка нового балета была навеяна музыкальными темами, аутентичными периоду французской истории того времени. «Пламя Парижа» задумывалось как музыкально-исторический роман. Глубокие познания Асафьева в области истории французской музыки помогли ему в осуществлении этого замысла. В «Пламени Парижа» Борис Владимирович музыкально воплотил великий лозунг французской революции «Мир хижинам – война дворцам». Новый советский зритель увидел на сцене «и пышное окружение Людовика XVI, и контрреволюционный заговор роялистов, и марсельский батальон, принесший в Париж знаменитую песню Руже де Лиля – будущую «Марсельезу», и народные пляски овернцев, басков и южан, – словом, всё то, чему я дал название «Пламя Парижа», и что в точности составляло дух музыкального романа», – написал Волков в своих воспоминаниях [12, с. 392].

Балет поставили балетмейстер Василий Вайнонен, режиссёр Сергей Радлов, художник-постановщик Владимир Дмитриев в ГАТОБ в 1932 г. А с 1933 года балет пошёл и в Большом театре с дирижёром-постановщиком Юрием Файером. Именно в

этом спектакле танцевала начинающая Марина Семёнова и другие балерины (Вера Васильева). Режиссер Радлов назвал этот спектакль «новым балетным стилем» [33]. Чёткая продуманность всей постановки позволила Волкову в статье в отраслевой газете «Советское искусство» объединить всех участников в стройный «Марсельский батальон» [33]. Последняя версия этого балета с либретто Волкова вышла не так давно, в 2013 году в Михайловском театре, спектакль продолжает идти и в Большом.

### «Бахчисарайский фонтан»

Несмотря на заметный успех «Пламени Парижа», Волкову не хотелось идти проторёнными путями и вновь создавать балет на героическую тематику. Ещё репетируя «Пламя», где они вместе с композитором шли буквально «ощупью», он задумал это новое направление: «Продолжить ли новую дорогу в жизни или загасить это вспыхнувшее пламя» [22, л. 5]. Он стремился к более точному приближению к русской классике. И кто, как не Пушкин, должен был стать источником вдохновения и для композитора, и для драматурга. Стоя на репетиции «Пламени» Волков вдруг сказал Асафьеву, что теперь они вместе будут делать другой, пушкинский балет – «Бахчисарайский фонтан», и это было настолько неожиданно для композитора, что он не смог скрыть неподдельного испуга [2, л. 6]. Асафьев никогда не рассматривал музыку в балете как самодовлеющую ценность, он связывал её только с определённой хореографической стилистикой. В таком случае, считал композитор, хореографическое действие подчёркивается музыкой [10, с. 227].

Асафьев не скрывал, что мысль о балете-поэме «Бахчисарайский Фонтан» Пушкина ему подсказал Н.Д. Волков. Композитора всегда интересовало, как Пушкин воспринимал окружающий мир. И когда Волков натолкнул его на мысль о музыке к «Бахчисарайскому фонтану» в виде балетного спектакля, он прежде всего был поражён, каким образом сам не догадался об этом.

Волков глубоко проанализировал историю воздействия поэмы на читателя и доказал, что трактовка за прошедшее со времени её написания время была искажена байроническими влияниями. Волков как драматург совсем не в этом видел главную идею «Фонтана», а прежде всего – в вечности любви и искусства.

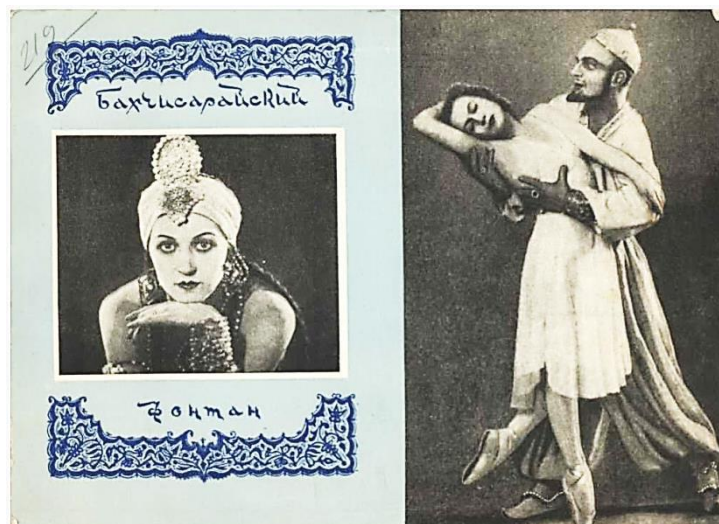


Рисунок 4 – Программка спектакля Кировского театра «Бахчисарайский фонтан» 1940-е гг. // Архив РГБИ. Ф. 1. Волков Н.Д.

Борис Асафьев замечает, как он целый год «держал броню» от Волкова, не соглашался на эту работу, не слушался его совета. «Побаивался, можно ли выступить с романтическим произведением на насковозь тонкой психологической канве: духовное перерождение деспота под влиянием девушки неведомого для него душевного склада» [9, с. 253]. И даже в порыве самоуничтожения композитор, не уверенный в себе, хотел сделать монтаж из музыки Глинки, чем вызвал справедливое недоумение Волкова. Драматург пишет: «Помню, как я приехал в Детское Село к Борису Владимировичу, чтобы продолжить обсуждение плана балета. Это было в августе 1933 года, когда вечера становились уже длинными. Моей целью было убедить Асафьева делать музыку самому, не прибегая ни к каким подспорьям со стороны Глинки. Вероятно, в глубине души он сам мечтал об этом, потому что через некоторое время я получил от него письмо, где он с радостью сообщал, что после моего отъезда «Бахчисарайский фонтан» сразу у него зазвучал. В течение двух недель он сделал весь клавир по моему либретто, не дожидаясь указаний будущего постановщика. Как композитор Асафьев был художником стремительных темпов. Он мог работать день и ночь, пока им владеет то состояние, которое называется старомодным словом «вдохновение». Таким вдохновением и был создан «Бахчисарайский фонтан», ставший классическим произведением в советской балетной музыке» [12, с. 396].

Организовать саму постановку было также непросто. Волков попытался заинтересовать балетом Большой театр, но безуспешно [22, л. 7]. И тогда ему пришла мысль попробовать это сделать в Ленинграде. Осуществлению этого замысла (поездки в северную столицу) помогли финансовые средства известного фотографа-портретиста Мирона Абрамовича Шерлинга. Он снабдил Волкова деньгами, и там во время пафосного застолья одного из театральных чиновников Волков познакомился с Вениамином Соломоновичем Бухштейном, руководителем академических театров Ленинграда. Тот сразу заразился перспективой этого проекта и связался с режиссером Радловым [22, л. 8–9]. Так балет был успешно поставлен в городе на Неве (балетмейстер Ростислав Захаров, художник Вера Ходасевич, 1934 г.).

Ольга Мейерхольд, первая жена великого мастера, на генеральной репетиции спектакля подошла к Волкову и сказала, что такой успех в балете она помнит только в связи с исполнением половецких плясок Фокина [22, л. 18]. Тем не менее Николай Дмитриевич очень сомневался, поймёт ли это тонкое, местами изысканное произведение простой зритель, который (по его ощущениям) на первых представлениях будто притихал. Но когда на спектакль случайно зашёл приехавший весной 1935 года в северную столицу К. Ворошилов, то через некоторое время Кировский театр был приглашён с этой постановкой в Москву. Состоялась встреча Волкова и Асафьева с руководством

Большого театра, они показали и клавишник, и либретто, но, пишет драматург в своих воспоминаниях: «Это было [неважное] зрелище. Присутствующие не слушали ни Асафьева, ни меня, <...> и мы поняли, что шансы постановки «Фонтана» в Москве равны нулю». Этот спектакль Большой театр увидел только уже в 1936 году, когда к руководству пришёл Самосуд [22, л. 16–18] (Самуил Абрамович, дирижёр Большого театра).

Успех балета был феноменальный. О. Книппер-Чехова, близкий Волкову в 30-е гг. человек, в письме Марии Павловне Чеховой 1934 года, описывая всеобщий энтузиазм по поводу успешной премьеры, шутит, что вместо Пушкина в Мариинском выходил кланяться Николай Дмитриевич [14, с. 219]. В тот момент она ещё не видела «Бахчисарайского фонтана», а когда посмотрела его сама, то с восторгом написала: «...Чудесно сделано, и Пушкин не пропал. Замечательная Мария – Уланова и Гирей – Дудко, вообще я никогда не видела такого прекрасного балета. <...> Успех страшный ленинградского балета» [14, с. 238].

Такие же впечатления содержатся и в письме Любви Блок, человека совершенно бескомпромиссного и где-то даже резкого: «Успех был хороший... Уланова и Сергеев хороши по-прежнему. У Дудко сорвали танец 1 акта – безбожно долго не давали занавес, и весь эффект конца был убит – ему уже нечего было делать, а он всё стоял перед Марией. Очень много вызывали после 3 акта» [25, л. 1].

Несмотря на такой неожиданно свалившийся ажиотаж, Волков всегда волновался не только на премьере, но и на каждом спектакле. Уже после триумфа ленинградского балета, в Москве на протяжении всего спектакля Волков до безумия нервничал. Софья Бакланова (подруга актрисы) сообщает Книппер-Чеховой: «Вы себе не представляете, какое было волнение, Лорд совсем духом пал, но к концу спектакля отошёл, успех балета его успокоил» [17, л. 1]. Хотя некоторые балетоманы продолжали утверждать, что вариант Кировского театра всё же был лучше: там танцевали Галина Уланова и Константин Сергеев (1934 г.) В московских спектаклях иногда танцевала Семёнова – обе любимицы Волкова.

После «Фонтана» Волков осознал, что балетная драматургия – это его вторая про-

фессия [24, л. 11], а Борис Асафьев – самый близкий ему композитор.

#### «Кавказский пленник»

Идея Волкова о создании полноценной триады пушкинских балетов воплотилась довольно скоро. Балет «Кавказский пленник» также был создан по либретто Волкова композитором Асафьевым: «Началась моя балетная «пушкиниана» – «Кавказский пленник» и «Барышня-крестьянка»» [12, с. 389]. Волков с большой теплотой вспоминает о работе и с композитором, и с художником этого спектакля Петром Вильямсом. Спектакль сначала прошёл в Малом театре оперы и балета в Питере, а буквально через неделю в апреле 1938 года – и в Большом театре (режиссеры – Лавровский и Захаров). Однажды в 1821 году сюжет Пушкина уже использовался в балете по этому произведению. Его осуществили на музыку Кавоса ещё при жизни Пушкина в Петербурге. Волков подошёл к задаче интерпретации текста с совсем иной стороны: «В макетах к «Кавказскому пленнику» художник выразил идейный план, положенный мною в основу сценария. Это была история трех пленов поэта. Плен сердца – любовь к Истоминой, бегство на Кавказ – плен тела и возвращение в Петербург Николая I, где господствовали голубые жандармы, – плен души поэта. Многое из этого, к сожалению, исчезло в сценической редакции балета. У меня сохранились фотографии первоначальных макетов балета, и, перебирая их, я вижу «Кавказский пленник» таким, каким он был в мечтах Вильямса и моих» [12, с. 389]. Некоторые исследователи того времени нашли революционные, патриотические и освободительные мотивы в либретто Волкова [13, с. 103], а современные критики – то, что поставленный сразу в двух театрах балет был близок советской власти по своей идее, потому и стал проходным. На это заявление можно парировать так – вызывают сомнения конъюнктурные соображения Волкова, учитывая и его любовь к Пушкину, и адекватное выражение этой любви. А его гениальный соавтор Борис Асафьев вновь создал оригинальную и точную музыкальную канву пушкинского шедевра. Увы, постановка балетмейстера Леонида Лавровского оказалась очень спорной. Балетный критик Любовь Дмитриевна Блок очень едко разгромила его надуманные пассажи, в том числе присочи-



нённые петербургские сцены, считая, что они не подтверждаются той исторической реальностью, которая создана на сцене [11, с. 497]. Весь пыл своей критики она обрушивает именно на балетмейстера, который неожиданно стал самодеятельным драматургом. О Волкове она даже не упоминает, возможно, она знала, что не все драматургические задумки Волкова были приняты к постановке. А возможно, знала подоплёку, почему в первое время на афишах и программах фамилия драматурга вообще не стояла: Лавровский отказывался ставить его имя, обосновывая это тем, что он сильно переработал сценарий. Эта неприятная тема поднимается в письмах Волкова Асафьеву, которые хранятся в архиве Театрального музея им. Бахрушина [28, л. 4 об.]. Драматургу пришлось обратиться даже в Агентство по авторским правам [4, л. 1] и председателю по делам искусств при Совнаркомме Платону Михайловичу Керженцеву, так как и Большой театр, несмотря на то, что подписал с ним договор на постановку, вдруг решил изъять его имя из авторов [5, л. 1].

Работая с этими материалами, поражешься, как дерзко Волков боролся за свои права, когда ему приписывали и «монопольное положение либреттиста Большого театра, и монопольное владение пушкинскими сюжетами» [20, л. 1]. Он возмущался, почему его «положительная роль в деле создания нового балетного репертуара должна быть повернута против него» [20, л. 2].

Волков пишет, что когда Асафьева заставили подчиниться изъятию имени Волкова, оно оставалось только в одном месте – на его личном клавире [23, л. 21]. Но этот молчаливый протест Асафьева дорогого стоил! Через некоторое время фамилия драматурга постепенно вернулась в театральный мир, но уже в соавторстве с Лавровским и пушкинистом Ильёй Зильберштейном, а в Большом театре – Ростиславом Захаровым. В своей творческой автобиографии Волков с большим сожалением пишет о том, что этот дорогой ему балет не стал по-настоящему репертуарным. Причиной он считал как раз грубое вмешательство в его либретто и следование примитивной повествовательности, от которой ему так хотелось уйти. Николай Дмитриевич отмечал грубую бесцеремонность в обращении с его работой и сожалел, что это было совсем не то, о чём они мечта-

ли с Асафьевым [21, л. 1–3]. Но неизменно называл труд композитора «блистательным» [29, л. 2 об.].

#### **«Красавица Радда»**

С именем Асафьева связаны ещё две удивительные балетные постановки: «Красавица Радда» по «Макару Чудре» Горького и «Степан Разин» – на основе исторических источников. Долгое время драматург искал название для своего балета, и в начале он шёл под условным именем «Радда».

«Красавица» была создана для необычного театра – «Остров танца» – в Парке культуры и отдыха имени Горького в Москве (1938). В состав его труппы входили самодеятельные артисты. Волков к тому времени стал ведущим драматургом балета в стране. И именно с Асафьевым они смогли разработать чёткую и стройную систему балета-пьесы [32, с. 198–243]. В балете «Красавица Радда» действие действительно происходило на реальном острове. Зрители сидели на противоположном берегу от сцены, и это придавало незабываемый флёр соучастия в действии. «Радда» держалась в репертуаре этого необычного театра несколько лет, а в тёплый летний сезон это выглядело особенно эффектно. Непрофессиональная балерина Клавдия Рыхлова (по профессии геолог) нисколько не снизила уровень постановки балетмейстера А.В. Шатина [23, л. 4]. Спектакль был очень популярен у зрителей, и прекратился только с началом Великой Отечественной войны, это совпало и с развалом самой труппы.

Не так успешен был ещё один балет «на свежем воздухе» – «Разин», он не осуществился, хотя полный клавир Асафьев сделал.

#### **«Барышня-крестьянка»**

Завершающий пушкинский балет Волкова был осуществлён уже после войны, в 1946 году – «Барышня-крестьянка» в филиале Большого театра. От этого балета осталось не так уж много воспоминаний. В своих набросках Волков пишет, что судьба этого балета сложилась совсем иначе, чем у других пушкинских. Она шла в постановке Р. Захарова и превосходных декорациях Е. Лансере и встретила у публики самое тёплое отношение. «...Комический балет, дружно разыгранный О. Лепешинской и М. Семёновой в главных ролях» [23, л. 3].



Рисунок 5 – Афиша спектакля «Барышня-крестьянка». Малый театр оперы и балета. 1952 г. // Архив Михайловского театра, Санкт-Петербург

Балетовед и историк Вера Красовская, например, разгромила этот балет Захарова [15, с. 271–272], ставя в упрёк художнику Лансере излишнюю пасторальность оформления, примитивность хореографического языка и скудость музыкального материала. Правда, о провалах в либретто ничего не указано. Но общая неуспешность спектакля доказывается тем, что ставился он мало (ещё в Малом театре оперы и балета в Питере, 1951) и никогда не возобновлялся. Хотя в роли Лизы танцевала любимая Марина Семёнова (позже Ольга Лепешинская).

Завершающим этапом в биографии Асафьева стало его сотрудничество с Волковым в балете «Спартак».

#### «Спартак»

«Спартак» – балет, ставший самым ярким событием советской музыкальной культуры середины века. Ни один спектакль не создавался так долго и не ставился разными балетмейстерами в непохожих эстетиках. Волков утверждает в своих воспоминаниях, что образ Спартака был ему дорог очень давно, возможно с юности, когда он впервые прочёл роман Р. Джованьоли. В одном из писем азербайджанский театральный деятель А. Туганов в 1954 году написал: «Кажется, со времён «Саламбо» Горского (по роману Флобера в императорском Большом театре) такого сюжета в балете не было. Это очень интересно» [18, л. 1 об.]. В своих неопубликованных мемуарах о музыкальной и балетной работе, Волков, обращаясь к молодому читателю, рассказал анекдотическую историю о том, что один балетный деятель, узнав, что он занимается этой античной ле-

гендой, сказал: «И охота Вам заниматься футбольным сюжетом» [21, л. 1].

Тем не менее, работа над литературной основой началась ещё с 1929 года [6]. И тому доказательство – имеющийся в архиве РГБИ экземпляр подлинного первого либретто [7]. А с февраля 1935 года в письмах к Асафьеву Волков активно обсуждает этот сокровенный для него замысел [26, л. 3]. Первоначально в качестве балетмейстера рассматривался Игорь Моисеев, но Волков с сомнением относился тогда к этой кандидатуре [26, л. 5]. В тот момент Асафьев был активно занят другими балетами: «Иллюзии», «Партизаны». В письмах, чтобы вдохновить композитора на новую постановку, Волков очень эмоционально просит композитора отложить другие дела и заниматься только «Спартак» [26, л. 10 об.], который, по его мнению, если бы был написан даже в клавире, обогнал бы по своему значению даже премьеру «Ромео и Джульетты» [26, л. 11 об.]. Кроме этого Волков сумел согласовать будущую экранизацию «Спартака» [27, л. 2] на студии Мосфильм с Б. Шумяцким и постановку в Большом театре [8]. Затем навалились другие творческие работы в соавторстве: «Кавказский пленник», «Радда», «Царевна Лебедь». А руководитель советской кинематографии был репрессирован... Но задумка была такой важной для автора, что перед войной энергия драматурга вновь обратилась на Асафьева, но у того наступил ещё один тяжелейший период биографии, вызвавший приступ затяжной депрессии. В письмах Волкову композитор с горечью открывает эпизоды бесконечных отказов Большого театра: «Сцену Большого театра сделали недоступной для меня. Я – недостойн, я же не сочинил оперу «Мать», <...> а эскизы моего «Спартака», которыми никто не заинтересовался, были так скверны, что приходится эту тему отдавать другому композитору. Кого угодно пустят в Большой театр, только не меня...» [31, л. 1]. А в канун войны в конце мая 1941 года Асафьев в отчаянии замечает, что Волков может взять другого композитора (упоминает имя Хачатуряна [30, л. 2]), потому что сам музыкант, находясь в тяжёлой депрессии, теперь может работать только в стол, как когда-то и советовал ему делать Волков при возникновении тяжёлых обстоятельств («теперь

пишите музыку для себя и ставьте её на полку») [30, л. 2 об.].

Проект пришлось отложить, потом началась война, а в 1949 году Борис Асафьев умирает. Поразительно, что только после этого Волков обращается к другому музыканту – Араму Хачатуряну – и уже с ним осуществляет эту сокровенную идею.

В заключение стоит отметить, что даже несмотря на столь драматическое завершение сотрудничества известного драматурга и выдающегося композитора, их совместный вклад в музыкальную культуру был без сомнения велик. И постоянно идущие на сценах мира «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» тому доказательство.

#### **Литература:**

1. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Заметки о М. Семёновой. – Л. 2.
2. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Рукопись книги Н.Д. Волкова «Марина Семёнова».
3. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Письмо Н.Д. Волкова [Апгееву А.И.].
4. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Обращение Н.Д. Волкова в Агентство по авторским правам от 13 февраля 1938 г.
5. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Письмо Н.Д. Волкова [Керженцеву] Платону о нарушении авторских прав по либретто «Кавказский пленник» [1936] (?).
6. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Предисловие к либретто «Спартак».
7. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Первое либретто «Спартака», 1932 г.
8. Архив РГБИ. – Ф. 1. – Письма Н.Д. Волкова [Владимиру Ивановичу] в Большой театр от 22 июня 1936 и 07 июля 1936 г.
9. Асафьев, Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / сост., вступ. статья и коммент. д-ра искусствоведения А.Н. Дмитриева. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1974. – 296 с. : нот. ; ил. – Текст : непосредственный.
10. Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура : материалы всесоюзной научно-теоретической конференции 19–22 июня 1984 г. / общ.ред. Ю.В. Келдыша. – Москва : Советский композитор, 1986. – 238, [1] с. ; [1] л. портр. : нот. ; ил. – Текст : непосредственный.
11. Блок, Л.Д. О «Кавказском пленнике» / Л.Д. Блок. – Текст : непосредственный // Классический танец. История и современность : сборник ; [вступ. ст. В. Гаевского]. – Москва : Искусство, 1987. – 556 с : ил., портр. ; 22 см. – (Русская мысль о балете).
12. Волков, Н.Д. Театральные вечера / Н.Д. Волков [от авт., с. 3–4 ; послесловие А.В. Солодовникова]. – Москва : Искусство, 1966. – 478 с., 17 л. ил., портр. – Текст : непосредственный.
13. Ильин, А. Пушкинские балеты / А. Ильин. – Текст : непосредственный // Пушкин на сцене Большого театра. – Ленинград : Музгиз, 1949. – С. 105–110.
14. Книппер-Чехова, О.Л. Переписка : [в 2 томах] / О.Л. Книппер, М.П. Чехова ; [подгот. текста, сост., коммент. З.П. Удальцовой]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – ISBN 978-5-4448-0587-9 (в пер.). – Текст : непосредственный.  
Т. 2: 1928–1956. – 2016. – 689, [7] с. : портр. – ISBN 978-5-4448-0586-2. – Письмо от 4 октября 1934 г.
15. Красовская, В.М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии / В.М. Красовская. – Текст : непосредственный // Пушкин. Исследования и материалы : сборник. – Ленинград : Наука, 1967. – Т. 5. – С. 271–272.
16. Левиновский, В.Я. Неизвестный Б.В. Астафьев. Театр, ставший музыкой / В.Я. Левиновский. – Нью-Йорк : Design-ER, 2000. – 517 с. : ил., портр., факс. – ISBN 0-9723741-9-1. – Текст : непосредственный.
17. МХАТ. Архив Баклановой. – № 16716. – Письмо С. Баклановой О.Л. Книппер-Чеховой. – 13 июня 1936 г.
18. ПГКМ КП-11015/24а. – Письмо А.А. Туганова, народного артиста Азербайджанской ССР Н.Д. Волкову, драматургу. – Азербайджан. – 27.10.1954 г.
19. РГАЛИ. – Ф. 2533. – Оп. 1. – Д. 123. – Письмо З.А. Никитиной от 04 февраля 1936 г. ; письмо от 27 февраля 1936 г.
20. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 64. – Письмо Н.Д. Волкова неустановленному лицу от 22 июня 1936 г.
21. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1068. – Наброски к творческой автобиографии Волкова Н.Д.

22. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1069. – Неопубликованные воспоминания Волкова Н.Д.
23. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1069. – Наброски к творческой автобиографии Волкова Н.Д.
24. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1071. – Неопубликованные воспоминания Волкова Н.Д.
25. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1076. – Письмо Л.Д. Блок Н.Д. Волкову от 25 октября [1934] г.
26. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 297921/95-99. – Письмо Н.Д. Волкова Б.В. Асафьеву от 04 февраля и 28 марта 1935 г.
27. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 297921/103-105. – Письмо Н.Д. Волкова Б.В. Асафьеву от 02 февраля 1936 г.
28. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 297921/106-107. – Письмо Н.Д. Волкова Б.В. Асафьеву от 30 июля 1937 г.
29. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 297921/111. – Письмо Н.Д. Волкова Б.В. Асафьеву от 15 февраля 1938 г.
30. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1074. – Письмо Б.В. Асафьева Н.Д. Волкову от 26 мая 1941 г.
31. РО ГЦТМ. – Ф. 468. – № 1075. – Письмо Б.В. Асафьева Н.Д. Волкову от 01 июня 1941 г.
32. Суриц Е.Я., Остров танца / Е.Я. Суриц. – Текст : непосредственный // Мир искусств. – 2004. – Вып. 5. – С. 198-243.
33. Радлов, С.Э. Уриэль – Пламя Парижа. Новый балет / С.Э. Радлов. – Текст : непосредственный // Советское искусство. – 1932. – 2 октября.

**References:**

1. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Zametki o M. Semenovoy. – L. 2.
2. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Rukopis' knigi N.D. Volkova «Marina Semenova».
3. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Pis'mo N.D. Volkova [Apgeevu A.I.].
4. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Obrashchenie N.D. Volkova v Agentstvo po avtorskim pravam ot 13 fevralya 1938 g.
5. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Pis'mo N.D. Volkova [Kerzhentsevu] Platonu o narushenii avtorskikh prav po libretto «Kavkazskiy plennik» [1936] (?).
6. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Predislovie k libretto «Spartak».
7. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Pervoe libretto «Spartaka», 1932 g.
8. Arkhiv RGBI. – F. 1. – Pis'ma N.D. Volkova [Vladimiru Ivanovichu] v Bol'shoi teatr ot 22 iyunya 1936 i 07 iyulya 1936 g.
9. Asaf'ev, B.V. O baletе. Stat'i. Retsenzii. Vospominaniya / sost., vstup. stat'ya i komment. d-ra iskusstvovedeniya A.N. Dmitrieva. – Leningrad : Muzyka. Leningr. otdelenie, 1974. – 296 s. : not. ; il. – Tekst : neposredstvennyy.
10. B.V. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura : materialy vsesoyuznoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii 19–22 iyunya 1984 g. / obshch.red. Yu.V. Keldysha. – Moskva : Sovetskiiy kompozitor, 1986. – 238, [1] s. ; [1] l. portr. : not. ; il. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Blok, L.D. O «Kavkazskom plennike» / L.D. Blok. – Tekst : neposredstvennyy // Klasicheskiiy tanets. Istoriya i sovremennost' : sbornik ; [vstup. st. V. Gaevskogo]. – Moskva : Iskusstvo, 1987. – 556 s : il., portr. ; 22 sm. – (Russkaya mysl' o baletе).
12. Volkov, N.D. Teatral'nye vechera / N.D. Volkov [ot avt., s. 3–4 ; posleslovie A.V. Solodovnikova]. – Moskva : Iskusstvo, 1966. – 478 s., 17 l. il., portr. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Il'in, A. Pushkinskie balety / A. Il'in. – Tekst : neposredstvennyy // Pushkin na stsene Bol'shogo teatra. – Leningrad : Muzgiz, 1949. – S. 105–110.
14. Knipper-Chekhova, O.L. Perepiska : [v 2 tomakh] / O.L. Knipper, M.P. Chekhova ; [podgot. teksta, sost., komment. Z.P. Udal'tsovoy]. – Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. – ISBN 978-5-4448-0587-9 (v per.). – Tekst : neposredstvennyy.  
T. 2: 1928–1956. – 2016. – 689, [7] s. : portr. – ISBN 978-5-4448-0586-2. – Pis'mo ot 4 oktyabrya 1934 g.
15. Krasovskaya, V.M. Syuzhety Pushkina v iskusstve russkoy khoreografii / V.M. Krasovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Pushkin. Issledovaniya i materialy : sbornik. – Leningrad : Nauka, 1967. – T. 5. – S. 271–272.

16. Levinovskiy, V.Ya. Neizvestnyy B.V. Astaf'ev. Teatr, stavshiy muzykoy / V.Ya. Levinovskiy. – N'yu-York : Desigh-ER, 2000. – 517 с. : il., portr., faks. – ISBN 0-9723741-9-1. – Tekst : neposredstvennyy.
17. MKhAT. Arkhiv Baklanovoy. – № 16716. – Pis'mo C. Baklanovoy O.L. Knipper-Chekhovoy. – 13 iyunya 1936 g.
18. PGKM KP-11015/24a. – Pis'mo A.A. Tuganova, narodnogo artista Azerbaydzhanskoj SSR N.D. Volkovu, dramaturgu. – Azerbaydzhan. – 27.10.1954 g.
19. RGALI. – F. 2533. – Op. 1. – D. 123. – Pis'mo Z.A. Nikitinoy ot 04 fevralya 1936 g. ; pis'mo ot 27 fevralya 1936 g.
20. RO GTsTM. – F. 468. – № 64. – Pis'mo N.D. Volkova neustanovlennomu litsu ot 22 iyunya 1936 g.
21. RO GTsTM. – F. 468. – № 1068. – Nabroski k tvorcheskoj avtobiografii Volkova N.D.
22. RO GTsTM. – F. 468. – № 1069. – Neopublikovannye vospominaniya Volkova N.D.
23. RO GTsTM. – F. 468. – № 1069. – Nabroski k tvorcheskoj avtobiografii Volkova N.D.
24. RO GTsTM. – F. 468. – № 1071. – Neopublikovannye vospominaniya Volkova N.D.
25. RO GTsTM. – F. 468. – № 1076. – Pis'mo L.D. Blok N.D. Volkovu ot 25 oktyabrya [1934] g.
26. RO GTsTM. – F. 468. – № 297921/95-99. – Pis'mo N.D. Volkova B.V. Asaf'evu ot 04 fevralya i 28 marta 1935 g.
27. RO GTsTM. – F. 468. – № 297921/103-105. – Pis'mo N.D. Volkova B.V. Asaf'evu ot 02 fevralya 1936 g.
28. RO GTsTM. – F. 468. – № 297921/106-107. – Pis'mo N.D. Volkova B.V. Asaf'evu ot 30 iyulya 1937 g.
29. RO GTsTM. – F. 468. – № 297921/111. – Pis'mo N.D. Volkova B.V. Asaf'evu ot 15 fevralya 1938 g.
30. RO GTsTM. – F. 468. – № 1074. – Pis'mo B.V. Asaf'eva N.D. Volkovu ot 26 maya 1941 g.
31. RO GTsTM. – F. 468. – № 1075. – Pis'mo B.V. Asaf'eva N.D. Volkovu ot 01 iyunya 1941 g.
32. Surits E.Ya., Ostrov tantsa / E.Ya. Surits. – Tekst : neposredstvennyy // Mir iskusstv. – 2004. – Vyp. 5. – S. 198–243.
33. Radlov, S.E. Uriel' – Plamy Parizha. Novyy balet / S.E. Radlov. – Tekst : neposredstvennyy // Sovetskoe iskusstvo. – 1932. – 2 oktyabrya.

**Для цитирования:** Волчков, М.В. Специфика баянно-аккордеонного исполнительского искусства в условиях шоу-бизнеса / М.В. Волчков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 22–31. – Библиогр.: с. 30 (13 назв.).

УДК 78.071.2

**Волчков Михаил Владимирович,**

УО «Минский государственный музыкальный колледж им. М.И. Глинки»,  
преподаватель цикловой комиссии «Инструменты народного оркестра (баян-аккордеон)»

E-mail: mishania.volchkov@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель:

**Старикова Виктория Вячеславовна,**

кандидат искусствоведения, доцент;

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры  
народно-инструментальной музыки

E-mail: v-zapolskaya@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

### **СПЕЦИФИКА БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ ШОУ-БИЗНЕСА**

**Аннотация.** *Статья посвящена комплексному исследованию специфики баянно-аккордеонного исполнительства, а также нетрадиционных приёмов и способов игры в условиях эстрадно-популярной и джазовой практики.*

*На рубеже XX–XXI столетий в области шоу-бизнеса сложились определённые стилистические и эстетические закономерности, отражаемые во влиянии музыкального бизнеса на критерии баянно-аккордеонного джазового искусства. Это обнаруживает высокий уровень изобретательности в практике воспроизведения, связанный с умелым использованием жанровой стилистики произведений и сочинений лёгкой музыки, а также рациональное применение игровых манипуляций джазовых стилистических особенностей к изобразительным и художественным преимуществам инструмента.*

*Эстрадно-популярная исполнительская практика на баяне и аккордеоне характеризуется самостоятельностью и независимостью творческого начала музыканта, зачастую выступающего соавтором различных сочинений и композиций. Между тем, во многих методических трудах данная проблематика исполнительской практики описана не полностью. В том числе и поэтому в данной публикации анализируются современные приёмы баянно-аккордеонной практики в области шоу-культуры.*

*Анализируя баянно-аккордеонное исполнительство, в частности специфические приёмы извлечения звука на баяне и аккордеоне, мы вычленим следующие классификационные группы: тембровые, громкостно-тембровые, шумовые и комбинированные. В данной статье представлены изменения, произошедшие именно под влиянием шоу-бизнеса на саму технологию исполнительства и их тесную взаимосвязь, что позволяет выявить приёмы, используемые в этом исполнительстве, не характерные для академического музицирования.*

*Полученные результаты могут быть использованы в процессе подготовки специалистов баянно-аккордеонного исполнительства, а также в учебных программах по ряду музыкально-теоретических дисциплин, в том числе по «Методике преподавания специального инструмента». Материал статьи раскрывает художественные закономерности исполнительской практики баянистов и аккордеонистов в сфере шоу-культуры и унифицирует технологические решения в этой области.*

*Идеи и положения работы могут стать существенным базисом для разработки, а также при написании дидактических и учебно-методических трудов по вопросам исполнительского искусства на баяне и аккордеоне в области шоу-бизнеса.*

**Ключевые слова:** *баянно-аккордеонное исполнительство; шоу-бизнес; эстрадно-популярное искусство; специфические приёмы; музыкальные штрихи.*

**Mikhail Volchkov,**

Minsk State Musical College named after M.I. Glinka,  
Teacher of the Cycle Commission «Instruments of the Folk Orchestra (Bayan-Accordion)»

E-mail: mishania.volchkov@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

Scientific supervisor:

**Viktoria Starikova,**

Candidate of Art History, Associate Professor;  
Belarusian State University of Culture and Arts,  
Associate Professor of the Department of Folk Instrumental Music

E-mail: v-zapolskaya@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

### **THE SPECIFICS OF THE BAYAN-ACCORDION PERFORMING ART IN THE CONDITIONS OF SHOW BUSINESS**

**Annotation.** *The article is devoted to a comprehensive research of the specifics of bayan-accordion performing arts, as well as non-traditional techniques and ways of playing in the conditions of popular and jazz practice.*

*At the turn of the XX–XXI centuries, certain stylistic and aesthetic patterns emerged in the sphere of show business, reflected in the influence of the music business on the criteria of bayan-accordion jazz performing arts. This reveals a high level of ingenuity in the practice of reproduction, associated with the skillful use of genre stylistics of works and compositions of popular music, as well as the rational application of playing manipulations of jazz stylistic features to the visual and artistic advantages of the instrument.*

*Popular performing practice on the bayan and accordion is characterized by the autonomy and independence of the creative principle of the musician, who often acts as a co-author of various compositions and arrangements. Meanwhile, in many methodological works, this problem of performing practice is not fully described. This is also why this publication analyzes modern techniques of bayan-accordion practice in the sphere of show culture.*

*Analyzing the bayan-accordion performing arts, in particular the specific techniques of sound extraction on the bayan and accordion, we identify the following classification groups: timbre, loudness-timbre, noise and combined. This article presents the changes that have occurred precisely under the influence of show business on the technology of performing arts itself and their close relationship, which allows us to identify the techniques used in these performing arts that are not characteristic of academic performing practice.*

*The results obtained can be used in the process of teaching specialists in bayan and accordion performing arts, as well as in educational programs in a number of musical and theoretical disciplines, including the «Methodology of teaching a special instrument». The material of the article reveals the artistic patterns of the performing practice of bayanists and accordionists in the sphere of show culture and unifies technological solutions in this area.*

*The ideas and provisions of the work can become an essential basis for the development, as well as when writing didactic and educational works on performing arts on the bayan and accordion in the sphere of show business.*

**Keywords:** *bayan-accordion performing arts; show business; popular art; specific techniques; musical touches.*

История исполнительского искусства свидетельствует, что баян и аккордеон развивались преимущественно в качестве инструментов популярной музыки, которая включала в себя не только песенные и танцевальные жанры народного музыкального творчества той или иной страны, но и музы-

кальную эстраду. Уже с 1930-х годов, а особенно во второй половине XX века, область применения баяна и аккордеона лежала в различных проявлениях досуга людей. Всё чаще инструмент звучал в профессиональной концертной эстраде, ресторанах, дансингах, кабаре, тавернах.

Для раскрытия вопроса, касающегося особенностей исполнительского искусства в сфере шоу-бизнеса, обратимся к проблематике использования средств музыкальной выразительности в творчестве баяниста и аккордеониста. Применение этих средств позволяет интерпретатору раскрывать содержание и воплощать художественный образ исполняемого произведения.

В работах Е. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [8] и С. Мальцева «Нотация и исполнение» [10] определяются средства музыкальной выразительности, такие, как артикуляция, динамика, темповые и фразировочные отклонения, агогика и тембровая палитра, которые выявляют и характеризуют индивидуальные черты и уникальность написания исполнительского текста музыкального сочинения. В свою очередь Н. Давыдов классифицирует баянно-аккордеонные средства музыкальной выразительности следующими составными элементами: динамическое интонирование, артикуляционные и штриховые градации, владение агогикой, тембровые особенности [4].

Исполнители на баяне и аккордеоне обладают широкими возможностями интонирования на инструменте, художественно-выразительным потенциалом, большим фактурным диапазоном и динамическими градами, способны передать множество вариантов жанровой стилистики. [4, с. 24]. Баянист и аккордеонист может управлять процессом звучания на инструменте, оказывая непосредственное влияние на все фазы образования звука и на характер конкретного, заданного композиторским замыслом произношения.

В зависимости от характера и способов применения средств выразительности, а также в соответствии с технической свободой исполнительского аппарата и оснащённости музыканта воплощение художественного образа сочинения может находить различную окраску. Отметим, что любое средство музыкальной выразительности характеризуется необходимостью выполнения конкретных художественно-эстетических задач [1].

В баянно-аккордеонном исполнительстве в области шоу-бизнеса важную роль для построения эмоционально-образной сферы музыкального сочинения играют ди-

намические контрасты и противопоставления. Динамическая комбинация «*f – p – molto crescendo – sf*» является часто используемой исполнителями в произведениях эстрадно-популярной музыки. Баянист или аккордеонист направляет своё внимание на координацию работы правой и левой рук, ведение меховой камеры.

Среди различных средств музыкальной выразительности в баянно-аккордеонной шоу-культуре выделяется ощущение метроритма. Корректно подобранный темп – важный структурный компонент в процессе формирования художественно-эстетического замысла композитора в музыкальном сочинении. Часто в эстрадно-популярной музыке такие авторские пометки и композиторские обозначения обладают известной степенью условности и задают примерные метрономические и темповые градации в произведениях различной жанровой стилистики: вальс, фокстрот, самба, босанова, джаз-вальс, свинг.

Ощущение ровности, метрической и темповой устойчивости в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов обуславливает базисный фундамент темпоритмической свободы исполнителя, которая проявляется в агогически плагальной игре и игре «*rubato*». Неограниченные возможности индивидуальной агогики характеризуют выразительность исполнительского искусства и охватывают сферу временных соотношений длительностей, которые, в свою очередь, и образуют ритмический рисунок и делят музыкальный материал в нотном примере. Терминологию «*Tempo rubato*» обычно используют в момент обозначения особого вида агогической игры – небольших отклонений от первоначального темпа в музыкальном материале мелодии, которая формируется на устойчивый и чёткий аккомпанемент.

В баянно-аккордеонной практике с чертами эстрадно-популярной стилистики организация музыкального материала в произведении требует специфики и использования конкретных средств артикуляционной игры. Исполнитель применяет весь спектр меховых, пальцевых и мехопальцевых приёмов в их комбинировании, обеспечивая определённые принципы в процессе звукоизвлечения [2, с. 142].



Конструктивные особенности баяна и аккордеона предусматривают наличие регистрово-тембровой палитры, которую можно смело считать важным отличительным свойством и достоинством инструмента. Комбинация основных регистров – фагот, пикколо, кларнет и концертина – образует большое множество тембровых сочетаний, имитирующих звучание различных музыкальных инструментов. Левый мануал баяна и аккордеона определяется выборочным включением и отключением необходимых голосов четырёхоктавного баса, возможностью применения засурдиненной звучности.

Все направления исполнительской практики на баяне и аккордеоне характеризуются применением одинаковой специфики и принципов использования музыкальных средств выразительности. В то же время эстрадно-популярная и джазовая музыка определяется своей уникальной спецификой игровых движений и манипуляций в момент музицирования на баяне и аккордеоне. Область шоу-культуры обусловлена определёнными качествами и параметрами фразировочной техники, артикуляционными и штриховыми градациями, динамико-агогическими особенностями, палитрой темброво-регистровочных возможностей инструмента.

В основе баянно-аккордеонного исполнительства в сфере шоу-культуры находится процесс характерного импровизирования авторского текста джазовыми музыкантами, которые пользуются принципами и элементами свинговой музыки, драйва, специфической фразировки и звукоизвлечения [6, с. 161]. Проявляя свою уникальную индивидуальность, исполнитель-интерпретатор опирается на историческую справедливость и традиции той или иной жанровой стилистики. Мы говорим, в первую очередь, об особенностях артикуляционно-штриховых градаций, приёмах и принципах звукоизвлечения конкретного музыкального инструмента.

Таким образом, баянно-аккордеонное искусство в области эстрадно-популярного и джазового исполнительства характеризуется необходимостью воплощения различной жанровой стилистики в музыкальных произведениях и сочинениях в области шоу-культуры. Она ориентирована на передачу импровизационности и ритмической дей-

ственности музыкального материала. Авторские пометки и ремарки, оставленные композиторами в нотном тексте, имеют определённую степень примерности и шаблонности. Здесь музыканты-интерпретаторы вправе проявлять широту своего профессионального кругозора, исполнительскую индивидуальность и уникальность.

Дадим общую характеристику способов извлечения и ведения звука на баяне и аккордеоне в сочинениях эстрадно-популярной музыки. Сюда стоит отнести так называемые специфические приёмы игры. Среди них – красочные, эффектные игровые манипуляции и выразительные по своей звучности темброво-акустические, ритмические, шумовые эффекты.

В современном теоретическом музыкознании кристаллизовалась выверенная система специфических приёмов исполнительской практики, которая определяется *тембровыми, громкостно-тембровыми, тоново-шумовыми, шумовыми* и *комбинированными* приёмами игры [4, с. 250]. Отметим, что идентичная систематизация специфических приёмов звукоизвлечения в научной литературе по баянно-аккордеонному исполнительскому искусству, которая бы соответствовала конструктивным и звуковым возможностям инструмента, не обнаружена.

Ю. Брусенцев в своём научно-исследовательском труде «Акустические и конструктивные особенности современных баянов и аккордеонов», который затрагивает проблематику специфики звукоизвлечения на инструменте, исследует данный вопрос фрагментарно [1, с. 40].

Поэтому анализируя баянно-аккордеонное исполнительство, в частности специфические приёмы извлечения звука на баяне и аккордеоне, мы вычленим следующие классификационные группы:

1) **тембровые** – изменение звучания голосовой планки инструмента при переключении регистров, обладающих различным тембром и окраской;

2) **громкостно-тембровые** – вибрато, нетемперированное глиссандо, неполное открытие клапанного рычага, принцип расщепления звука, недовключенный до конечного положения тембровой регистр-переключатель или одномоментное использование двух тембровых регистров-

переключателей (не до конечного положения), кластер, джазовые эффекты;

3) **шумовые** – звучание воздушного клапана; удары и лёгкие постукивания по различным элементам корпуса баяна и аккордеона во время звучащего аккорда и без движения меховой камеры, в том числе по грифу, раскрытой меховой камере в разных её сегментах, обоим мануалам (кнопочным рычагам); пощёлкивание и скольжение по решётке правого полукорпуса либо по боринам разжатой меховой камеры; изображение ритмического рисунка по деке; стремительное движение по вертикальным рядам вниз без движения меховой камеры; игра на тембровых регистровых переключателях (ритмическое переключение без нажатия кнопок); щелчки пальцами;

4) **комбинированные** специфические приёмы звукоизвлечения на баяне и аккордеоне вбирают в себя одномоментное применение двух и более вышеописанных приёмов.

Представляется необходимым дать общую характеристику этих приёмов, использующихся в оригинальных произведениях XX–XXI веков в стиле эстрадно-популярной и джазовой музыки.

*Вибрато* в переводе с итальянского языка означает колебание. Это такой специфический приём извлечения звука на инструменте, природа которого определяется временными малыми колебаниями характера звучности, не меняющих его тоновой стабильности. Вибрато на баяне и аккордеоне – колебание (изменение) динамической линии [3]. Принцип его использования характеризуется достижением изменения степени интенсивности подачи воздушного потока в резонаторы инструмента, воздействуя при этом мелкими толчками на меховую камеру баяна и аккордеона.

Вибрато условно можно разделить на **хаотическое** (изобразительное) и **управляемое** (выразительное). Широкое применение этот приём находит и в нотной литературе, предназначенной для баяна и аккордеона. Музыкальный фрагмент, предназначенный для исполнения приёмом вибрато, излагается как в партии левой руки, так и в партии правой, обеих рук одномоментно.

Отметим, что в баянно-аккордеонной практике существуют некоторые особенности применения вибрато в музыке эстрадно-

популярной и джазовой стилистики. Например, вибрато с мелкими пульсирующими акцентами применяется исполнителем для раскрытия художественного замысла произведения, обогащения тембрового разнообразия, задача глубокого – выделение важных точек кульминационного развития. Также вибрато может являться самостоятельным колористическим эффектом.

Важно понимать, что если у представителей вокального искусства и исполнителей на струнно-смычковых инструментах превалирует вибрато высоты, то на клавишно-пневматических – вибрато громкости. В таком случае заключаем, что рост давления воздушного потока на язычок совпадает с увеличением силы звучания, понижение – с ослаблением. Добавим, что в то же время вибрато высоты и тембра имеют крайне небольшую разницу. Объём, частоту и форму этого приёма исполнитель продумывает и реализовывает самостоятельно.

Специфический приём вибрато требует привода соответствующих мышц в колебательное положение, отправив своё пульсирование воздушному давлению в меховой камере инструмента. Представители духового искусства создают этот приём при помощи поступательных манипуляций диафрагмы в организации дыхательного процесса и давлении воздушного потока на трость музыкального инструмента.

Озвученный выше принцип образования вибрато находит своё продолжение и в баянно-аккордеонной исполнительской практике. Конкретные группы мышц музыканта делают возможной реализацию этого приёма, осуществляя процесс давления воздушного потока в меховой камере. Таковыми могут стать мышцы левого предплечья. В таком случае появления вибрато музыкант физически раскрепощён, всякое зажатие отсутствует, частота и размах приёма легко контролируются, а игровой аппарат остаётся полностью свободным [4].

В наши дни в концертной практике многих известных музыкантов используются и другие способы достижения этого характерного приёма: исполнение музыкального материала в партии правой руки, при котором задачей кистевой части левой руки становится осуществление колебательных движений; толчки в гриф правой рукой, которые делают возможным исполнение фрагмента

музыкального произведения на обоих мануалах инструмента одновременно [7].

Вибрато обладает красочным и индивидуальным характером звучности. Важно ясно представлять себе значимость этого приёма звукоизвлечения, а также его выразительные возможности. Анализ истории развития эстрадного исполнительского искусства доказывает необходимость использования этого средства музыкальной выразительности.

*Нетемперированное глissандо* на баяне и аккордеоне чрезвычайно популярно и пользуется большим спросом у исполнителей сферы шоу-бизнеса, обладая уникальной техникой исполнения и представляя собой замедленное открытие клапанного рычага в условиях высокого давления в меховой камере. Наилучшие результаты в его управлении достигаются при исполнении в нижнем регистре.

Механизм исполнения нетемперированного глissандо заключается в нажатии клавиши предпочтительно на сжим, после чего необходимо применение одновременного натяжения меха и отпускания клавиши.

Звуковой результат можно охарактеризовать следующим образом: высотность тона будет понижаться, при этом его понижение может зависеть от различных характеристик: натяжение и скорость ведения меховой камеры, плавность возвращения в исходное положение кнопки, звуковысотность первоначального тона. Для возврата к первоначальной точке звучания тона потребуются более лёгкое ведение меховой камеры с постепенным поднятием кнопочного рычага.

Изменение высотности звучания тона при специфическом приёме нетемперированного глissандо напрямую зависит от высокой интенсивности ведения меховой камеры в условиях слегка приоткрытого клапанного рычага, многократно повышающего уровень давления воздушного потока на голосовую планку, вследствие чего и происходит детонация тона [7].

Нетемперированное глissандо может быть представлено в звуковом прообразе волнистой линии, создаваемой следующими способами:

– изменяя степень интенсивности ведения меховой камеры в условиях почти опущенного клапанного рычага;

– немного открывая и затем почти закрывая клапаный рычаг, сохраняя высокую интенсивность ведения меховой камеры;

– комбинируя вышеозвученные способы, управляя меховой камерой и кнопкой одновременно.

Применяя принцип *недовключенного до конечного положения тембрового регистра-переключателя* или *одновременного включения двух тембровых регистров-переключателей (не до конечного положения)*, мы получаем имитацию «расстроенного» инструмента, а также возможность воспользоваться уникальным тембром, созданным случайным образом благодаря широким регистровым возможностям инструмента.

Ф. Липс в своём труде «Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков» описывает *принцип расщепления звука* следующим образом: «Сильнейший и более устойчивый унисонный голос сохраняет свою тоновую высотность, а другой, более слабый и лабильный “плывёт” вниз. Унисонное звучание носит характер расслоения» [9, с. 30]. *Неполное открытие клапанного рычага* исполняется при помощи неполного нажима клавиши с включенным одноголосным регистром на ломаной деке и позволяет достичь особенно мягкой, прозрачной звучности.

Подражание принципам исполнительской техники ударных инструментов представляет огромную сферу выразительных средств, к которой баянисты и аккордеонисты нередко прибегают с помощью **шумовых приёмов игры**. Специфика исполнительской практики таких приёмов кроется в сочетании ударов по конструктивным элементам баяна и аккордеона [12]. Определим к шумовым приёмам игры *постукивания по обоим мануалам (клавиатурным рычагам), игру на тембровых регистровых переключателях*.

Широкое распространение в исполнительской практике баянистов и аккордеонистов находят *изображение ритмического рисунка по деке, щелчки пальцами, удары по грифу во время звучащего аккорда*. В дополнение к вышесказанному, могут использоваться различного рода *удары и лёгкие постукивания по различным элементам корпуса баяна и аккордеона, пощёлкивание и скольжение по решётке правого полукорпуса*

либо по боринам разжатой меховой камеры. Более эффективно такие скольжения выполнять ногтевой пластиной первого пальца либо второго, третьего, четвертого и пятого пальцев, плотно собрав их воедино. Подражание звучания «high tom-tom» или «middle tom-tom» возможно достичь правильно подобранным положением кисти при необходимой ударной амплитуде в конкретном сегменте раскрытой меховой камеры.

В композиторской практике сочинения произведений джазовой стилистики для баяна и аккордеона широко применяется такое звукоизобразительное средство как звучание *воздушного клапана* инструмента. С. Губайдулина и М. Броннер успешно реализовали в звучании акустические возможности баяна и аккордеона, связанные с наличием меха. С его помощью можно сымитировать шум морского прибоя, процесс дыхания человека, песчаные барханы и другие художественно-тематические образы. Современное эстрадно-популярное и джазовое исполнительство характеризуется активным применением *кластеров* – плотным насыщением определённого диапазона полутоновыми соотношениями. Также в баянно-аккордеонной практике применим вариант исполнения этого специфического приёма большим пальцем правой руки. К шумовым приёмам звукоизвлечения также стоит отнести имитацию шагов – *стремительное скользящее движение по вертикальным рядам вниз без движения меховой камеры*.

Колористическую и художественно-изобразительную функцию несёт в себе использование приёма *изменения звучания голосовой планки инструмента при переключении регистров, обладающих различным тембром и окраской*. По словам С. Губайдулиной, ей невероятно интересны параметры таких музыкальных инструментов, обладающих свойством изменения характера и окраски звучания в условиях соблюдения позиционной игры [9, с. 30].

Применение различных *эффектов джазовой музыки* в эстрадно-популярном исполнительском искусстве баянистов и аккордеонистов несёт в себе некоторую колористическую новизну. В баянно-аккордеонном исполнительстве в сфере шоу-бизнеса широкое использование и популярность получает процесс взаимодействия со стилистикой джазовых эффектов.

Эффект *«wah-wah»* на медных духовых музыкальных инструментах исполняется посредством использования сурдины в определённом ритмическом рисунке. Применительно к баянно-аккордеонной практике такой художественный результат мы получаем, варьируя степень интенсивности ведения меховой камеры и уровень погружения клавишного рычага. Приём *«false fingerings»* характеризуется относительной точностью звучания тона в приблизительном диапазоне. В баянно-аккордеонном исполнительстве музыкант использует технику лёгкого пальцевого удара, при применении которой клапанный рычаг едва открывается, не обладая необходимой силой раскатать голосовую планку инструмента [11].

В свою очередь, *«shake»* представляет собой специфический вид ускоряющейся трели, представленной в чередовании основного и побочного звуков. Баянисты и аккордеонисты предлагают вариант исполнения приёма «shake» пальцевым и меховым тремоло. *«Break»* – свободный ритмический рисунок, расположенный в окончаниях построенных музыкальных фраз, который баянист или аккордеонист наполняет различными шумовыми приёмами исполнительской практики. Определим, что вся классификационная группа шумовых приёмов обладает большим количеством особенностей: красочность приёма *«stamp»*, который характеризуется последовательностью ударов ступни по полу, обусловлена направленностью и силой удара, а также характером прикосновения [11].

Подводя итог, скажем, что специфические приёмы игры отражают уникальные особенности процесса звукоизвлечения на баяне и аккордеоне и имеют широкое распространение в сочинениях джазовой стилистики, применяемых в сфере шоу-бизнеса. Их использование наиболее широко прослеживается в произведениях эстрадного направления конца XX – начала XXI веков. Рабочий процесс над этими опусами продемонстрировал неизвестные ранее способы динамического осознания пространства в баянно-аккордеонном исполнительстве, приблизил фактуру инструмента к созданию музыкально-живописных форм, без которых современный стиль сочинения опусов эстрадно-джазовой стилистики вообразить невероятно сложно.

В заключение скажем, что практика освоения специфических приёмов звукоизвлечения основывается на сознательном изучении технологии каждого из них, предполагает наличие сформированных исполнительских навыков игры на баяне или аккордеоне, а также постоянного слухового контроля [13]. Изучение специфических приёмов игры необходимо для их вариативного применения в музыкальных сочинениях и композициях, которое определяется исполнительской уникальностью баяниста и аккордеониста, его образованностью, высоким эстетическим вкусом и широким кругозором.

Несколько слов о практике применения специфических приёмов звукоизвлечения в баянно-аккордеонном исполнительстве в сфере шоу-бизнеса. Эти приёмы активно используются в оригинальных эстрадных сочинениях XX–XXI веков. Композиторов притягивает своеобразие звукового результата, достигаемого при их рациональном применении и исполнительской практике [2]. Подтверждением этому является активная деятельность мировой, а в частности и белорусской профессиональной композиторской школы, представители которой с большим энтузиазмом вкрапляют в свои сочинения такие приёмы звукоизвлечения.

Новшества музыкальной выразительности и современная исполнительская практика позволяют раскрыть тембро-акустический потенциал профессионального концертного баяна и аккордеона и указать на дальнейшие пути развития инструмента, в том числе в сфере шоу-культуры.

Ф. Липс находит рациональное зерно в процессе возникновения практики использования новых исполнительских приёмов в популярно-джазовой музыке: «Новаторство музыкально-художественных образов обусловливает существенное расширение арсенала всех интонационных средств» [5, с. 18].

Для Ф. Липса баян или же аккордеон – экспериментальная лаборатория, в которой все пожелания и рекомендации определены своей точной последовательной характеристикой. Вот как он, к примеру, описывает принцип работы одного из сложнейших специфических приёмов – нетемперированного глиссандо: «Нажимается нужная клавиша (как правило, в диапазоне большой или ма-

лой октавы на однополосном регистре), затем с одновременным натяжением меха клавиша постепенно отпускается, при этом происходит понижение высоты тона. Это понижение прямо зависит от степени интенсивности ведения меха и постепенности отпускания клавиши. Для возвращения к исходной точке необходимо, напротив, ослабить натяжение меха с одновременным плавным нажатием клавиши до дна. Понижение звука во время исполнения этого приёма объясняется тем, что сильное натяжение меха при почти опущенном клапане резко увеличивает давление воздуха на голосовую планку, вследствие чего он начинает детонировать» [5]. Наилучшим образом управлять нетемперированным глиссандо будет, пожалуй, в нижнем регистре.

Грамотное и умелое использование специфических приёмов звукоизвлечения позволяет полноценно «высказываться» баяну и аккордеону во всём спектре музыкальных произведений джазовой стилистики. Использование в композиторской практике XX–XXI веков изложенной специфики звукоизвлечения позволяет авторам воплотить уникальный художественный образ и продемонстрировать широкий спектр тембро-акустических возможностей инструмента. Специфические приёмы игры способствуют раскрытию не только изобразительной функции, но и экспрессивной, что имеет немаловажное значение в исполнительской практике сферы шоу-бизнеса. Благодаря их применению композиторы достигают большей психологической глубины образов и огромной силы эстетического воздействия на слушателя.

Средства музыкальной выразительности в баянно-аккордеонной исполнительской практике обладают большим функционалом, помогающим музыканту решать самые разные художественные задачи в эстрадно-популярном искусстве и джазовой музыке. Сфера шоу-бизнеса определяется большим спектром возможностей исполнения музыкальных сочинений, в которых интерпретатор обладает преимуществом выбора динамических и штриховых градаций, артикуляционно-акцентуативной нюансировкой, палитрой тембрового богатства инструмента, а также возможностью применения специфических приёмов извлечения и ведения звука на баяне и аккордеоне.

Таким образом, исполнительство в сфере эстрадно-популярной и джазовой музыки, обусловленной областью шоу-культуры, склоняет музыканта к процессу постоянного искания конкретных, заданных определёнными художественно-эстетическими задачами решений в условиях специфики шоу-бизнеса. Музыкант сталкивается с необходимостью перманентного контроля над координацией меховых, пальцевых и мехо-пальцевых манипуляций, артикуляцией, системой штрихового разнообразия, тембровой и динамической нюансировкой [3].

Анализ эволюции баянно-аккордеонной исполнительской практики в

области шоу-культуры позволил обнаружить уникальные и специфические разновидности техники исполнения произведений эстрадно-популярной и джазовой музыки на баяне и аккордеоне в области шоу-бизнеса, определить и обосновать технологические аспекты в заявленной сфере. Добавим, что взаимодействие с массовой культурой часто становится поводом для появления таких специфических, нетрадиционных приёмов и способов игры. Нередко именно популярная музыка становится тем местом внедрения нового, революционного, что впоследствии аккумулируется и академизмом.

### *Литература:*

1. Брусенцев, Ю.В. Акустические и конструктивные особенности современных баянов и аккордеонов / Ю.В. Брусенцев. – Текст : непосредственный // Народник. – Москва : Музыка, 2010. – № 1. – С. 40–42.
2. Булда, М.В. Эстрадно-джазовая музыка в баянно-аккордеонном искусстве Украины второй половины XX – начала XXI веков: композиторское творчество и исполнительство : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Булда Марина Владимировна ; Харьковский государственный университет искусств. – Харьков, 2007. – 173 с. – Текст : непосредственный.
3. Гвоздев, П. Принципы образования звука на баяне и его извлечение / П. Гвоздев. – Текст : непосредственный // Баян и баянисты : сборник метод. ст. ; ред. Ю. Акимов. – Москва : Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 12–13.
4. Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – Луцк : Волынская областная типография, 2006. – 4-е изд., доп. – 308 с. – Текст : непосредственный.
5. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства / М.И. Имханицкий. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006. – 520 с. – Текст : непосредственный.
6. Кинус, Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю.Г. Кинус. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 188 с. – Текст : непосредственный.
7. Крупин, А. Новое в практике звукоизвлечения на баяне / А. Крупин, А. Романов. – Новосибирск, 2002. – 56 с. – Текст : непосредственный.
8. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – Москва : Музыка, 1988. – 236 с. – Текст : непосредственный.
9. Липс, Ф.Р. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков / Ф.Р. Липс. – Текст : непосредственный // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сборник трудов ; отв. ред.-сост. М.И. Имханицкий. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – С. 7–34.
10. Мальцев, С. Нотация и исполнение / С. Мальцев. – Текст : непосредственный // Мастерство музыканта-исполнителя. Статьи. Очерки. Исследования : сборник статей ; сост. Я.И. Мильштейн. – Москва : Советский композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 68–104.
11. Немцева, О.А. Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI в. / О.А. Немцева ; Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2018. – 190 с. – Текст : непосредственный.
12. Пуриц, И.Г. Методические статьи по обучению игре на баяне / И.Г. Пуриц. – Москва : Композитор, 2001. – 224 с. – Текст : непосредственный.

13. Семёнов, В. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне / В. Семёнов. – Текст : непосредственный // Баян и баянисты : сборник статей ; сост. и общ. ред. Е. Егоров, С. Колобков. – Москва : Советский композитор, 1978. – Вып. 4. – С. 54–78.

**References:**

1. Brusentsev, Yu.V. Akusticheskie i konstruktivnye osobennosti sovremennykh bayanov i akkordeonov / Yu.V. Brusentsev. – Текст : непосредственный // Народник. – Москва : Музыка, 2010. – № 1. – С. 40–42.

2. Bulda, M.V. Estradno-dzhazovaya muzyka v bayanno-akkordeonnom iskusstve Ukrainy vtoroy poloviny KhKh – nachala KhKhI vekov: kompozitorskoe tvorchestvo i ispolnitel'stvo : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Bulda Marina Vladimirovna ; Khar'kovskiy gosudarstvennyy universitet iskusstv. – Khar'kov, 2007. – 173 s. – Текст : непосредственный.

3. Gvozdev, P. Printsipy obrazovaniya zvuka na bayane i ego izvlechenie / P. Gvozdev. – Текст : непосредственный // Баян и баянисты : сборник метод. ст. ; ред. Yu. Akimov. – Москва : Sovetskiy kompozitor, 1970. – Вып. 1. – С. 12–13.

4. Davydov, N.A. Teoreticheskie osnovy formirovaniya ispolnitel'skogo masterstva bayanista (akkordeonista) / N.A. Davydov. – Lutsk : Volynskaya oblastnaya tipografiya, 2006. – 4-e izd., dop. – 308 s. – Текст : непосредственный.

5. Imkhanitskiy, M.I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva / M.I. Imkhanitskiy. – Moskva : Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2006. – 520 s. – Текст : непосредственный.

6. Kinus, Yu.G. Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze / Yu.G. Kinus. – Rostov-na-Donu : Feniks, 2008. – 188 s. – Текст : непосредственный.

7. Krupin, A. Novoe v praktike zvukoizvlecheniya na bayane / A. Krupin, A. Romanov. – Novosibirsk, 2002. – 56 s. – Текст : непосредственный.

8. Liberman, E. Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom / E. Liberman. – Moskva : Muzyka, 1988. – 236 s. – Текст : непосредственный.

9. Lips, F.R. Novye tendentsii v otechestvennoy muzyke dlya bayana na rubezhe XX–XXI vekov / F.R. Lips. – Текст : непосредственный // Voprosy sovremennogo bayannogo i akkordeonnogo iskusstva : sbornik trudov ; otv. red.-sost. M.I. Imkhanitskiy. – Moskva : Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2010. – Вып. 178. – С. 7–34.

10. Mal'tsev, S. Notatsiya i ispolnenie / S. Mal'tsev. – Текст : непосредственный // Masterstvo muzykanta-ispolnitelya. Stat'i. Ocherki. Issledovaniya : sbornik statey ; sost. Ya.I. Mil'shteyn. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1976. – Вып. 2. – С. 68–104.

11. Nemtseva, O.A. Populyarnaya muzyka dlya bayana i akkordeona: KhKh – nachalo KhKhI v. / O.A. Nemtseva ; Ministerstvo kul'tury Respubliki Belarus', Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv. – Minsk : Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, 2018. – 190 s. – Текст : непосредственный.

12. Purits, I.G. Metodicheskie stat'i po obucheniyu igre na bayane / I.G. Purits. – Moskva : Kompozitor, 2001. – 224 s. – Текст : непосредственный.

13. Semenov, V. Formirovanie tekhnicheskogo masterstva ispolnitelya na gotovo-vybornoм bayane / V. Semenov. – Текст : непосредственный // Баян и баянисты : сборник статей ; sost. i obshch. red. E. Egorov, S. Kolobkov. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1978. – Вып. 4. – С. 54–78.

**Для цитирования:** Руцинская, И.И. «Что хотел сказать художник А. Герасимов своей картиной?»: к вопросу о рецепции пейзажа в советской культуре 1920–1930-х гг. / И.И. Руцинская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 32–38. – Библиогр.: с. 37 (11 назв.).

УДК 75.047

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

**«ЧТО ХОТЕЛ СКАЗАТЬ ХУДОЖНИК А. ГЕРАСИМОВ СВОЕЙ КАРТИНОЙ?»:  
К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ПЕЙЗАЖА В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ 1920–1930-х гг.**

**Аннотация.** В статье на примере произведения А.М. Герасимова «Чернозём» исследуются изменения в восприятии пейзажного жанра в советском искусстве. Картина, вызвавшая шквал критики на рубеже 1920–1930-х годов, спустя буквально несколько лет описывалась как замечательное достижение художника. Данные трансформации наглядно отразили процессы выработки новой идеологии и риторики пейзажа, позволившие встроить его в иерархическую структуру советских живописных жанров.

**Ключевые слова:** пейзаж; жанр; рецепция; советская живопись; художник.

**Irina Rutsinskaya,**  
Dr. Habil, Cultural Studies;  
Lomonosov Moscow State University,  
Professor of the Department of Regional Studies  
E-mail: irinaru2110@gmail.com  
Russia, Moscow

**«WHAT THE ARTIST A. GERASIMOV WANTED TO SAY WITH HIS PAINTING?»:  
THE INTERPRETATION OF LANDSCAPE IN THE SOVIET CULTURE OF THE 1920–1930s**

**Annotation.** Based on the example of the work of A. Gerasimov «Chernozem» the article examines the changes in the perception of landscape genre in Soviet art. The painting that provoked severe criticism at the turn of the 1920s and 1930s, few years later was described as a remarkable achievement of the artist. These attitude transformations clearly reflected the process of developing a new ideology and rhetoric of the landscape, which made it possible to integrate it into hierarchical structure of the Soviet painting genres.

**Keywords:** landscape; genre; interpretation; Soviet painting; artist.

Александр Михайлович Герасимов – личность в советском искусстве знаковая. На протяжении 1930–1950-х годов он занимал все мыслимые посты (президент Академии художеств, председатель МОСХ, председатель оргкомитета СХ СССР), добился самых высоких званий (народный художник СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР), получил всевозможные премии и награды (четыре Сталинских премии, орден Ленина, орден Трудового Красного Знамени). Его любил вождь, что

обеспечило ему громкое, хоть и неоднозначное определение «Веласкес Сталина». Его не любили многие из коллег, обвиняя в гонениях на художников, в результате чего за ним закрепилось имя «Малюта Скуратов».

Все эти неоднозначные достижения связаны со сталинской эпохой. Когда же мы обращаемся ко времени, которое, согласно определению Е. Деготь [5; 6], может быть названо «культурной революцией», «искусством между Троцким и Сталиным»



или «между авангардом и сталинским реализмом», то есть к рубежу 1920–1930-х годов, то к удивлению обнаруживаем, что в данный период А.М. Герасимов числился в невысоком статусе «художника-попутчика»: «Александр Герасимов является, конечно, попутчиком». Более того, его описывали как попутчика с неустойчивыми идеологическими принципами: «его творчество подвержено большим колебаниям. Мелкобуржуазная стихия слишком часто подчиняет себе революционные проявления в его творчестве. <...> О нем можно сказать, скорее, что он “мечется”, чем “идет”» [11, с. 16]. Удивительно, что подобные нелестные характеристики звучали не от представителей враждебных художественных объединений, а от «товарищей по партии», то есть от членов Ассоциации художников революции (АХР), в рядах которой Герасимов состоял еще с 1925 года.

Как известно, данное объединение с первых дней своего существования убежденно воплощало в жизнь государственную концепцию искусства, при этом продвигаемая им «современная пролетарская идеология» опиралась на обветшавшую стилистику позднего передвижничества. С годами идеологическая (но не эстетическая) революционность АХР только нарастала. Так, в 1929 году центральный совет Ассоциации обратился к своим организациям с призывом «очищаться от людей <...>, понимающих искусство как нечто отвлеченное, аполитичное и служащее только отдыхом человеку, удовлетворению его эстетических чувств» [9, с. 78].

В контексте данной программы совершенно ожидаемо выглядит отношение Ассоциации к пейзажному жанру. Если «левые» объединения с первых послереволюционных лет выступали против станковой живописи в целом, то АХР – последовательный защитник станковизма – боролся с отдельными произведениями, художниками, стилями, художественными объединениями, а также с отдельными живописными жанрами.

Как отмечают многие исследователи, на рубеже 1920–1930-х годов Ассоциация, которая ранее принадлежала скорее правому крылу изо-фронта, совершенно отчетливо переместилась на левый фланг. Ее

позиции по многим вопросам стали практически неотличимыми от позиций «ЛЕ-Фа» и «Октября». В частности, представление о том, что искусство не может служить удовлетворению эстетических запросов зрителя.

Все художники и художественные объединения, которые с точки зрения идеологов АХР, выполняли эту буржуазную функцию, подлежали изобличению, осуждению, а во многих случаях – запрещению. Журналы Ассоциации «Искусство в массы» (1929–1930) и «За пролетарское искусство» (1931–1932) буквально переполнены обвинениями в адрес пейзажа и пейзажистов. Общество художников имени А.И. Куинджи, объединение «4 искусства», «Жар-Цвет» и другие, регулярно «поставлявшие безыдейные пейзажи», с точки зрения ахровских критиков, должны были прекратить свое вредоносное существование.

Непримиримость жанра была столь последовательным, что под обстрел попадали и «свои» художники. Впрочем, с 1929 года АХР последовательно проводил чистки своих рядов и намерен был демонстрировать повышенную требовательность к собственному составу и создаваемым в рамках Ассоциации произведениям.

В 1931 году на страницах журнала «За пролетарское искусство» развернулась беспрецедентная дискуссия по поводу конкретной работы – картины А.М. Герасимова «Чернозём» (1929).

Сначала в большой обзорной статье, посвященной разграничению «левой и «правой» угрозы в искусстве, о картине негативно отозвался ахровский критик Л. Вязьменский: «А. Герасимов (АХР) дает «Чернозём». Ползет цепь тракторов. Туман. Дождит. Вьется куча воронов. Каково отношение художника к большевистскому севу? К социалистической перестройке деревни? К чему эта символика? И о чем каркают вороны Герасимова?» [1, с. 10].

О художественных достоинствах и недостатках картины критик вообще не упоминал. Весь процесс интерпретации и оценки произведения основывался на описании того, «что изобразил художник на своей картине». Краткое перечисление изображенного привело автора статьи к патетическому вопрошанию. Четырьмя

вопросительными предложениями заканчивается абзац, посвященный А. Герасимову, далее Л. Вязьменский переключается на разгром других советских пейзажистов (Куприна, Гершмана, Аксельрода и т. д.). Эти четыре вопроса явно должны были восприниматься так, словно они намертво пригвоздили художника, сделали очевид-

ным тот факт, что он не имеет никакого отношения к большевистскому севу и к социалистической перестройке деревни. Более того, по мнению критика, прочитав их, читатель должен однозначно понять: А. Герасимов использует темную символику в картине и накликает стаю воронов на советскую действительность.



*А.М. Герасимов. Чернозём. 1929.*

Чтобы понять точнее, в чем упрекал А. Герасимова критик, необходимо обратиться к историческому (и даже скорее – к политическому) контексту данного обличения.

Совсем незадолго до этого гневные филиппики в адрес пейзажа выглядели следующим образом: «он бежит от стройки социализма к голубым озерам, стареющим дачам, воспекает древности Бахчисарая, оставаясь глухим к нашим дням, пафосу и трудностям социалистического строительства» [8, с. 9]; «у них птичий совхоз превращается в пейзаж с петушками и курочками» [2, с. 22]. Пейзаж рассматривался как укрытие от современной тематики, от злободневного искусства, как способ писать

на старые темы, протаскивать дореволюционные образы в пролетарскую культуру. Подобные обличения сохраняли свою актуальность и позже. Однако рядом с ними появились и громко зазвучали новые лейтмотивы.

23 октября 1928 года в газете «Правда» была опубликована речь И. Сталина «О правой опасности в ВКП(б)», произнесенная им на Пленуме МК и МКК ВКП(б). В этой речи, как следует из названия, Сталин заявлял о наличии не только левой, но и новой – правой опасности в рядах партии, и разъяснял, в чем заключается ее суть: «Правый уклон в коммунизме в условиях советского развития, где капитализм уже свергнут, но где еще не вырваны его кор-

ни, означает тенденцию, склонность одной части коммунистов <...> к отходу от генеральной линии нашей партии в сторону буржуазной идеологии. Когда некоторые круги наших коммунистов пытаются тащить партию назад от решений XV съезда, отрицая необходимость наступления на капиталистические элементы деревни; или требуют свертывания нашей индустрии, считая нынешний темп быстрого ее развития гибельным для страны; или отрицают целесообразность ассигновок на колхозы и совхозы, считая их (ассигновки) выброшенными на ветер деньгами или отрицают целесообразность борьбы с бюрократизмом на базе самокритики, полагая, что самокритика расшатывает ваш аппарат; или требуют смягчения монополии внешней торговли и т. д. и т. п., – то это значит, что в рядах нашей партии имеются люди, которые пытаются приспособить, может быть, сами того не замечая, дело нашего социалистического строительства со вкусами потребностям “советской” буржуазии» [10, с. 225–226].

Казалось бы, какое отношение вся эта риторика и политическая борьба имела к живописному пейзажу? Дело заключалось в том, что одной из главных особенностей АХР было желание и умение калькировать партийную идеологию и переносить ее на поле искусства. Фразы про «правый» и «левый» уклон тотчас же зазвучали в речах ахровских руководителей, в статьях ахровских критиков. Подобно ВКП(б), Ассоциация отныне вела борьбу на два фронта.

Одним из проявлений правого, мелкобуржуазного уклона в советском пейзаже (а этот жанр оставался важным «полем битвы», наиболее подходящим пространством для произрастания всяческих уклонов и опасностей) стала рассматриваться ситуация, когда художник не отказывается от советской тематики, а напротив, активно к ней обращается, но изображая советские реалии, «протаскивает контрабандой» враждебную идеологию. «Случай Герасимова» призван был служить иллюстрацией данной ситуации.

На его полотне изображены не куры, а целый строй тракторов. Еще недавно новая сельскохозяйственная техника, представленная на полотне, выступала необхо-

димым и достаточным символом колхозного строя, преобразований в советской деревне. Но теперь этого мало. «Важна не только тематика, но и вкладываемое в нее содержание», – провозглашают идеологи АХР. Враждебное содержание на полотне Герасимова критик усмотрел в деталях, которые последовательно перечислил: дождь, грязь, вороны. Л. Вязьменский не артикулировал, не прописывал до конца все обвинения, ограничившись, как мы видели патетическим вопрошанием. Но, оказалось, Герасимов их прекрасно понял: «Относительно её [картины «Чернозём» – И.Р.] идеологии конкретно говорилось, что она мрачна, уныла и не может вселять бодрости» [3, с. 16].

Художник не был согласен с обвинениями. Более того, он решил ответить на них, написав письмо не в редакцию, а во фракцию ВКП(б) АХР. Оттуда письмо было перенаправлено в редакцию журнала. Его опубликовали, сопроводив репродукцией картины «Чернозём».

Текст А. Герасимова показателен. Художник решил объяснить целеполагание своей картины: «сказать вам, <...> что я хотел сказать этой картиной». Задача трактовки пейзажа автором почти всегда выглядит анекдотично. Но на рубеже 1920–1930-х годов никто не видел ничего странного в тексте, построенном подобным образом.

Художник решил доказать, что он лучше, глубже, точнее представляет крестьянскую жизнь, чем его критики, что мнение Л. Вязьменского – это мнение человека далекого от реалий земледельца: «Черная земля – признак ее плодородия, тучи, идущие над ней – необходимое условие будущего урожая, а грачи – признак того, что земля не истощена. Хороший ясный денек, веселый денек, так приятный сердцу дачника, может радовать и ободрять земледельца только тогда, когда он снимает урожай, <...> но когда готовят землю для посева, никакая туча не может печалить земледельца. Я думаю, что это поймут все сто процентов колхозников» [3, с. 16]. Герасимов настаивал на том, что он-то как раз точно и адекватно отражает процесс социалистического преобразования в деревне: «колонна тракторов может вселить уверенность, что с машиной они

[*колхозники – И.Р.*] выполняют пятилетку. Это подчеркнуто в картине нарочито толстыми пластами земли» [3, с. 16].

В итоге художник отметал намеки на мрачность своего произведения и отстаивал оптимистичность, жизнеутверждающее начало и революционность его содержания.

Однако письмо А. Герасимова еще больше раззадорило редакцию. В ответ на него некий критик, скрывавшийся под инициалами Ф.К. (очевидно Федор Коннов – художник и один из постоянных авторов журнала), разразился большой обличительной статьей, теперь уже целиком посвященной картине «Чернозём». Весь смысл статьи сводился к доказательству того, что художник – мелкобуржуазный элемент, а его полотно не показывает новую деревню: «Что собой представляет новая деревня? Это прежде всего быстрый, исключительными темпами рост коллективизации крестьянских хозяйств и рост совхозов, с одной стороны, и выкорчевывание остатков капитализма, ликвидация кулачества – с другой» [11, с. 17]. Автор вполне логично приходил к выводу, что все эти процессы показать при помощи пейзажа невозможно. Для этого нужны люди «с их костюмом, жестом, типажом, с их действиями. <...> Этих элементов в картине А. Герасимова почти нет. Тракторная колонна не спасает дела. Она показана не как главный элемент» [11, с. 17].

Критик признавал, что, наверное, можно было бы смириться с пейзажем, если бы «т. Герасимов через пейзаж показал свою радость, свое бодрое настроение, что характерно сейчас для участника социалистического строительства», если бы он «через пейзаж сообщил зрителю бодрость, полноту жизни, вселил в него радость социалистического бытия» [11, с. 18]. «Увы, – восклицает Ф. Коннов, – и этого нет» [11, с. 18]. В доказательство своих слов автор приводит описание картины. И в сравнении с описанием, предложенным Л. Вязьменским, оно выглядит более подробным и намного более обличительным: «Беспросветный серый день. Тучи, без конца и начала льющие дождь... слякоть... черно-коричневая земля размокла и готова потопить в своей гуще все, живущее на ней, не грачи, а черные вороны зловеще летают

низко над землей, чувствуя близкую свою добычу – падаль, разложение всего живого. И в этом безрадостном, беспросветном, гнетущем пейзаже, как старые фургоны, уходят колонной тракторы в серую слякоть беспросветной дали» [11, с. 18].

Сегодня все это нагромождение эпитетов кажется странным, неадекватным. Критик явно «пережимал», доводил до крайнего предела описание, призванное подтвердить основную мысль о картине: «Ее объективная роль – вселять страх, ужас перед всепобеждающей стихией». Показательно настойчивое переименование герасимовских грачей в «воронов, чувствующих свою добычу – падаль» [11, с. 18]. Где смог Ф. Коннов рассмотреть на холсте падаль – не понятно. Вербальная интерпретация произведения абсолютно произвольна, идет не от самой картины, а от идеи, сидящей в голове критика. Идея эта касается не столько самого художника А.М. Герасимова, сколько жанра в целом: «пейзаж часто служит способом уклонения от ответа, на чьей стороне художник в той жестокой борьбе между коллективизирующимся крестьянством и гибнущим классом кулачества» [11, с. 18].

Градус обличений настолько велик, что кажется: до смерти пейзажа как жанра советской живописи можно подать рукой.

Однако в наступившую сталинскую эпоху ситуация, неожиданно для идеологов АРХ, стала разворачиваться в совершенно иную сторону. Картина Герасимова позволяет увидеть эти неожиданные кульбиты со всей наглядностью.

В 1936 году в свет вышла монография А. Замошкина «Александр Герасимов» [7]. В ней искусствовед настаивал: «В последних пейзажах, посвященных эпосу коллективизации, художник исходит из темы. Она его приучает к лаконизму языка. В серии работ «Чернозём», «Целина» он дает резко изменившийся пейзаж нашей страны. В них – окрашенные одноцветно огромные пространства тучной земли, вспаханной тракторами. Здесь уже нет нищенской пестроты разноцветных лоскутных полосок старого ландшафта. Налицо черты нового времени, измененное содержание природы» [7, с. 32–33]. Галки или вороны забыты, картина перестала быть мрачной и безыдейной. Ее оценка более чем позитивна. Но главное –

найден основной тезис, позволявший включить пейзаж в число добропорядочных, идеологически-выдержанных жанров: признавалось, что он показывал иную природу – преображенную природу советской родины.

Монографию автор написал и подготовил к печати в 1934–1935 годах. В тексте А. Замошкина отчетливо слышны аллюзии на доклад М. Горького, прочитанный пролетарским писателем на I съезде писателей (1934): «Мы всё ещё плохо видим действительность. Даже пейзаж страны резко изменился, исчезла его нищенская пестрота, голубоватая полоска овса, рядом с нею – чёрный клочок вспаханной земли, золотистая лента ржи, зеленоватая – пшеницы, полосы земли, заросшей сорными травами,

а в общем – разноцветная печаль всеобщего раздробления, разорванности. В наши дни огромные пространства земли окрашены могуче, одноцветно» [4]. Классик подарил художникам и искусствоведам довод, необходимый для реабилитации жанра: советский пейзаж достоин того, чтобы быть запечатленным нашими художниками.

Конечно, и после «перелома» 1934 года данный жанр не мог претендовать на высокие позиции в системе советской иерархии. Они были отданы тематической картине и портрету. Однако он мог рассчитывать на позитивную оценку и освобождение от того, чтобы жанровые признаки превращались в маркеры контрреволюционности.

#### **Литература:**

1. Вязьменский, Л. Отставание и буржуазные влияния / Л. Вязьменский. – Текст : непосредственный // За пролетарское искусство. – 1931. – № 6. – С. 6–12.
2. Вязьменский, Л. Художественное качество или советская идеология / Л. Вязьменский. – Текст : непосредственный // Искусство в массы. – 1930. – № 2. – С. 22–25.
3. Герасимов, А. Во фракцию ВКП(б) АХР / А. Герасимов. – Текст : непосредственный // За пролетарское искусство. – 1931. – № 6. – С. 16.
4. Горький, А.М. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года / А.М. Горький. – Текст : электронный. – URL: // <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-266.htm> (дата обращения: 21.02. 2022).
5. Деготь, Е.Ю. Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным, 1926–1936 / Е.Ю. Деготь. – Москва : ММСИ, 2008. – 299 с. – Текст : непосредственный.
6. Деготь, Е.Ю. Русское искусство XX века / Е.Ю. Деготь. – Москва : Трилистник, 2000. – 224 с. – Текст : непосредственный.
7. Замошкин, А. Александр Герасимов / А. Замошкин. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1936. – 43 с. – Текст : непосредственный.
8. Ляховец, Д. Опавшие листья, или Конец обывателям (о выставке общества Куинджи в Ленинграде) / Д. Ляховец. – Текст : непосредственный // Искусство в массы. – 1930. – № 5. С. 9–11.
9. Манин, В.С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов / В.С. Манин. – Санкт-Петербург : Аврора, 2008. – 391 с. – Текст : непосредственный.
10. Сталин, И.В. О правой опасности в ВКП(Б) : речь на Пленуме МК и МКК ВКП(Б) 19 октября 1928 г. / И.В. Сталин. – Текст : непосредственный // Сочинения. – Том 11. – Москва : ОГИЗ ; Государственное издательство политической литературы, 1949. – С. 222–238.
11. Ф.К. «Чернозём» А. Герасимова / Ф.К. – Текст : непосредственный // За пролетарское искусство. – 1931. – № 6. – С. 16–18.

#### **References:**

1. Vyaz'menskiy, L. Otstavanie i burzhuaznye vliyaniya / L. Vyaz'menskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Za proletarskoe iskusstvo. – 1931. – № 6. – S. 6–12.
2. Vyaz'menskiy, L. Khudozhestvennoe kachestvo ili sovetskaya ideologiya / L. Vyaz'menskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo v massy. – 1930. – № 2. – S. 22–25.
3. Gerasimov, A. Vo fraktsiyu VKP(b) AKhR / A. Gerasimov. – Tekst : neposredstvennyy // Za proletarskoe iskusstvo. – 1931. – № 6. – S. 16.

4. Gor'kiy, A.M. Sovetskaya literatura. Doklad na Pervom vsesoyuznom s"ezde sovetskikh pisateley 17 avgusta 1934 goda / A.M. Gor'kiy. – Tekst : elektronnyy. – URL: // <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-266.htm> (data obrashcheniya: 21.02. 2022).
5. Degot', E.Yu. Bor'ba za znanya. Sovetskoe iskusstvo mezhdu Trotskim i Stalinyam, 1926–1936 / E.Yu. Degot'. – Moskva : MMSI, 2008. – 299 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Degot', E.Yu. Russkoe iskusstvo XX veka / E.Yu. Degot'. – Moskva : Trilistnik, 2000. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Zamoshkin, A. Aleksandr Gerasimov / A. Zamoshkin. – Moskva ; Leningrad : Iskusstvo, 1936. – 43 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Lyakhovets, D. Opavshie list'ya, ili Konets obyvatel'nyam (o vystavke obshchestva Kuindzhi v Leningrade) / D. Lyakhovets. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo v massy. – 1930. – № 5. S. 9–11.
9. Manin, V.S. Iskusstvo i vlast'. Bor'ba techeniy v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917–1941 godov / V.S. Manin. – Sankt-Peterburg : Avrora, 2008. – 391 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Stalin, I.V. O pravoy opasnosti v VKP(B) : rech' na Plenumе МК I МКК VKP(B) 19 oktyabrya 1928 g. / I.V. Stalin. – Tekst : neposredstvennyy // Cochineniya. – Tom 11. – Moskva : OGIZ ; Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1949. – S. 222–238.
11. F.K. «Chernozem» A. Gerasimova / F.K. – Tekst : neposredstvennyy // Za proletarskoe iskusstvo. – 1931. – № 6. – S. 16–18.

**Для цитирования:** Степанова, Н.В. Особенности романсовой лирики Н.К. Метнера / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 39–44. – Библиогр.: с. 43 (8 назв.).

УДК 781.6

**Степанова Наталья Викторовна,**  
кандидат педагогических наук, доцент;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры фортепиано  
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru  
Россия, г. Челябинск,

### ОСОБЕННОСТИ РОМАНСОВОЙ ЛИРИКИ Н.К. МЕТНЕРА

**Аннотация.** *Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Николая Карловича Метнера – яркого и самобытного композитора первой половины XX столетия. Автор статьи анализирует особенности индивидуального композиторского стиля Н.К. Метнера в контексте художественно-эстетических аспектов жанра лирического романса.*

**Ключевые слова:** *камерно-вокальное творчество; жанр романсовой лирики; жанровая принадлежность; индивидуальные черты композиторского стиля.*

**Natalia Stepanova,**  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Associate Professor of the Department of Piano  
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru  
Russia, Chelyabinsk

### FEATURES OF N.K. MEDTNER'S ROMANTIC LYRICS

**Annotation.** *The article is devoted to chamber-vocal creativity of Nikolai Karlovich Medtner – a bright and original composer of the first half of the XX century. The author analyzes the peculiarities of N.K. Medtner's individual compositional style in the context of artistic and aesthetic aspects of the lyric romance genre.*

**Keywords:** *chamber-vocal creativity; genre of romance lyrics; genre affiliation; individual features of the composer's style.*

Имя Николая Карловича Метнера – удивительного, незаурядного, глубоко самобытного художника, занимает особое место в истории русской и мировой музыкальной культуры. Его талант многогранен – замечательный композитор, выдающийся пианист, талантливый педагог, публицист – все эти составляющие определяют масштаб личности художника, и в каждой из них он сказал свое весомое слово.

Метнер-пианист является представителем московской пианистической школы. Николай Карлович обучался у П.А. Пабста – ученика Ф. Листа и В.И. Сафонова – ученика Т. Лешетицкого, и по окончании консерватории по классу фортепиано был удостоен Малой Золотой медали. Современники от-

мечали его тонкий дар одареннейшего интерпретатора, игра которого отличалась филигранной отточенностью всех элементов музыкальной ткани, удивительной художественной стройностью и завершенностью, что полностью соответствовало высказыванию самого художника, что «красота – всегда точность» [5, с. 7]. Ему часто приходилось выступать в качестве концертмейстера, как с вокалистами, так и с инструменталистами. Среди них русские певицы М.А. Дейша-Сионицкая, Н.П. Кошиц, Т.А. Макушина, М.А. Оленина-д'Альгейм, О.А. Слободская, американская певица Е. Сантагано, американские скрипачи М. Харисон и А. Каттерал (первый исполнитель «Эпической сонаты» ор. 57), а также немецкая певица

Э. Шварцкопф, записавшая с Н.К. Метнером в конце 30-х годов в Европе несколько пластинок.

О педагогическом таланте Н.К. Метнера можно судить по воспоминаниям его учеников: Э. Айлз, П.И. Васильева, М.А. Гурвич, Н.А. Ефременко, Н.И. Сизова, А.В. Шацкеса и др. Так, А.В. Шацкес справедливо отмечает, что Метнер-педагог «воздействовал на студентов облагораживающе своим трепетным отношением к искусству и безупречным моральным обликом. Он был нашим воспитателем в самом высоком и точном смысле этого слова» [цит. по: 3, с. 154].

Свои педагогические принципы Н.К. Метнер изложил в работе «Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек», которая не утратила своей актуальности для сегодняшнего поколения музыкантов-исполнителей и педагогов. Высокое нравственное предназначение педагога Н.К. Метнер видел в стремлении «воспитать музыкантов, для которых преданность искусству была делом жизни» [3, с. 184]. О незаурядном таланте Метнера-педагога отзывались крупнейшие русские музыканты и корифеи педагогики фортепианного исполнительства: Б.В. Асафьев, И.С. Глазунов, А.Б. Гольденвейзер, Е.Ф. Гнесина, Н.Я. Мясковский, Г.Г. Нейгауз, В.В. Софроницкий и др.

Мировоззрение Метнера-публициста, глубоко переживающего о судьбе музыкального искусства отражено в его книге «Муза и мода», которая была издана в 1935 году в Париже. Сам Николай Карлович назвал свою книгу «страдной исповедью», отстаивающей культурно-эстетические взгляды композитора от новых веяний модернизма в музыкальном искусстве. В своей книге Николай Карлович выступает за сохранение классических основ и традиций музыкального искусства, утверждая, что понятия «муза» и «мода» совсем не тождественны. Он настойчиво проводит мысль «о моральной ответственности композитора, забывающего о том, что музыкальное произведение может иметь духовный смысл и что сочинение музыки есть поступок, о последствиях которого художник должен думать» [4, с. 193]. Автор защищает неизменные, вечные принципы музыкального искусства от «модернистского хаоса» [там же, с. 223], что делает его духовно близким этиче-

ским взглядам И. Брамса, Р. Вагнера и Р. Шумана.

Композитор до конца жизни придерживался мнения, что «только опираясь на величайших гениев прошлых эпох, художник может обрести собственное лицо и говорить от имени своей эпохи» [8, с. 63]. Школой композиторского мастерства Н.К. Метнер считал творчество И.С. Баха, Л.В. Бетховена, Р. Вагнера, М.И. Глинки, В.А. Моцарта, С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского, Ф. Шуберта и др. Собственно, композиторский стиль самого Н.К. Метнера органично сочетает традиции классицизма и романтизма европейской и русской музыки. Н.К. Метнер, как известно, нелестно и критично высказывался по отношению к современной, неординарной и по-настоящему передовой музыке А. Веберна, М. Рegera, И.Ф. Стравинского, Р. Штрауса, А. Шёнберга, С.С. Прокофьева. Парадоксально, что композитор не расслышал и не принял новую звуковую среду.

Композиторское наследие Н.К. Метнера – это, безусловно, музыка художника-мыслителя, художника высочайшего интеллекта, требующая от исполнителя глубокого, часто философского проникновения в суть авторского замысла. Не меньшего мастерства требует от исполнителя и техническая реализация музыкального произведения. Можно сказать, что музыка Н.К. Метнера предназначена для творчески зрелого, мыслящего, чуткого, неторопливого исполнителя и не менее тонкого, вдумчивого слушателя.

Охарактеризуем особенности стиля метнеровского письма на примере его романсовой лирики. Камерно-вокальный жанр занимает значимое место в творческом наследии Н.К. Метнера. К жанру вокальной лирики композитор обращался на протяжении всей своей жизни. Будучи человеком большой культуры, глубокой эрудиции в самых различных областях науки, искусства и литературы он прекрасно знал поэзию. В своем творчестве Н.К. Метнер обращался к прекраснейшим ее образцам: В.Я. Брюсову, Г. Гёте, Г. Гейне, А.С. Пушкину, М.Ю. Лермонтову, Ф. Ницше, Ф.И. Тютчеву, А.А. Фету, А. Шамиссо, Й. Эйхендорфу и др. Композитор подчеркивал, что особенно ему близки были И. Гёте и А.С. Пушкин, которые поражали и вдохновляли его своим «неиссякаемым жиз-



нелюбим, <...> оправдывающим жизнь» [4, с. 388]. Так, на стихи И. Гёте композитор написал девять песен (ор. 6, 15, 18), а на стихи А.С. Пушкина им создано тридцать два романса, начиная с первого опуса и заканчивая последним (ор. 29, 32, 36, 55): «Зимний вечер», «Заклинание», «Муза», «Цветок», «Лишь розы увядают», «Арион», «Я пережил свои желания», «Я вас любил» и др. Данный аспект камерно-вокального творчества Н.К. Метнера музыковед Е.Б. Долинская характеризует как «музыкальные приношения своим кумирам», которые «композитор мог бы назвать “Мой Гёте” и “Мой Пушкин”» [1, с. 190].

В более поздний период творчества Николай Карлович Метнер открывает для себя поэзию Ф.И. Тютчева, который становится одним из излюбленных поэтов композитора. Этих двух художников, по словам И.З. Зеттеля, роднит удивительная способность постигать «глубочайшие тайники человеческого духа» [3, с. 201]. Композитор даже использует отдельные цитаты из стихотворений поэта в качестве эпиграфов к своим фортепианным сочинениям: «О чем ты воешь, ветер ночной» – к Сонате ми минор (ор. 25) и «Когда, что звали мы своим» – к «Сказке ми минор» (ор. 34). Безусловно, наибольшую известность получил романс «Бессонница» на стихи Ф.И. Тютчева.

Характеризуя композиторский почерк Н.К. Метнера, исследователи его творчества отмечают, с одной стороны, влияние русской национальной культуры, с другой – западноевропейского искусства. В частности, в жанре романсовой лирики, композитор продолжает традиции А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, обусловленные тесной взаимосвязью музыки и слова. Также на вокальный стиль Н.К. Метнера несомненное влияние оказало творчество великих немецких классиков – Л.В. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса. Так, музыковед И.С. Яссер характеризует манеру метнеровского письма как многокомпонентную, вбирающую в себя: «элементы полифонического искусства Баха, монументальной стройности Бетховена, ритмической изобретательности Шумана, неукоснительной логичности Брамса – все это без труда отыскивается в произведениях Метнера, но каждый раз в различном и исклю-

чительно ему присущем сочетании» [4, с. 200].

Черты метнеровского письма также можно сопоставить со стилем Г. Вольфа. Особенно сближает Н.К. Метнера характерное для Г. Вольфа максимальное соотношение интонаций поэтической речи, мастерски наложенных на ритмически сложноорганизованный мелодический рисунок. Еще один аспект, сближающий этих двух мастеров – тщательная отделка фортепианного сопровождения, которое часто приобретает самостоятельную роль, а иной раз – и доминирующую. И.С. Яссер резюмирует: «Несмотря на перенятое им от «иноземцев» гигантское техническое мастерство, последнее не стоит все-таки в самом центре его художественного творчества. Подлинная сердцевина метнеровской музыки – то особое состояние чувств, которое неизменно впечатляет слушателя как внутренне сосредоточенное и вместе с тем душевно согретое раздумье. Сочетание же это как раз и является наиболее близким славянской и, в частности, русской настроенности [4, с. 210]. Возможно, что такая диалектическая взаимообусловленность атрибутов различной стилистической принадлежности и оказала влияние на формирование особенного, неповторимого и непохожего камерно-вокального стиля метнеровского письма с ярко выраженным философским подтекстом.

Камерно-вокальному творчеству Н.К. Метнера, как отмечалось выше, присуща своя специфика, отличающаяся неповторимостью и своеобразием особого мира глубоких, проникновенных, искренних мыслей и переживаний, «но всегда сдержанных и мужественных, <...> горячий темперамент, подчиненный волевому началу» [4, с. 125]. Вероятная причина «непопулярности» романсов Н.К. Метнера, как в среде исполнителей, так и в среде слушателей, заключается в том, что постигнуть философию метнеровской музыки «с наскока» невозможно, она настолько глубокомысленна, что требует от исполнителя скрупулезности, вдумчивости, осмысленности, постоянного поиска многообразия смыслов. К сожалению, и исполнители, и публика более склонны к тому, чтобы узнавать музыку, нежели познавать ее.

Изучение и исполнение романсовой лирики Н.К. Метнера – процесс насколько трудный и кропотливый, настолько увлека-

тельный и благодарный, приносящий неоценимую пользу для формирования вкуса как музыканта-исполнителя, так и приоритетов слушательской аудитории. По мнению оперного певца и педагога К.И. Плужникова, особая трудность исполнения вокальной лирики Н.К. Метнера заключается в «акварельности» красок музыкального образа, отточности исполнения, доведенной до тончайших смысловых и исполнительских оттенков, что исключает работу над произведением «малярной кистью» [8, с. 5]. Безусловно, для адекватной интерпретации метнеровской музыки исполнителю необходимо обладать не только широким арсеналом вокально-технических средств (пианисту – хорошей технологической оснащенностью), но и эрудицией, глубоким знанием музыки, литературы, и даже определенным жизненным опытом. И только тогда, «лишенная и тени развлекательности, музыка Метнера станет доступна чуткой публике» [3, с. 41].

Индивидуальный вокальный стиль Н.К. Метнера отличает своеобразное использование потенциала выразительных средств (формы, мелодии, гармонии, ритма, фактуры), обусловленного художественной идеей музыкального произведения. Особенно хочется подчеркнуть значимость трех аспектов в вокальной лирике Н.К. Метнера – мелодики, ритмики и роли фортепианной партии.

Мелодическое начало Н.К. Метнер считал приоритетным и важнейшим элементом музыкального языка. Человеческий голос, вокальную природу которого он хорошо знал и понимал, композитор считал «совершеннейшим из инструментов» [1, с. 192], который способен стать выразителем и проводником сокровенных чувств и мыслей, воссоздать широкий спектр музыкально-поэтических образов-состояний. Возможно, голос композитор использует неординарно, что находит свое выражение в контурах мелодического рисунка вокальных сочинений, а также в обращении к необычным крупным вокальным формам, таким как «Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» (ор. 41).

Вокальная мелодика Н.К. Метнера богата и своеобразна, с присущей ей аристократичностью, эмоциональной выдержанностью и строгостью. Возможно, поэтому многие современники композитора называли его «рус-

ским Брамсом», поскольку «его мелодика, порой лишенная внешней экспрессии, но наполненная осмысленной эмоцией или эмоционально выявленной мыслью, приближается к мелодическому стилю Брамса» [цит. по: 1, с. 262]. В метнеровской мелодике преобладает инструментальное начало, сочетающее гибкость фразировки и некоторую речитативность и декламационность вокальной партии, по словам Н.Я. Мясковского, очертания метнеровской мелодии «всегда ясны и определены» [7, с. 26].

Гармонический почерк композитора характеризуется сложностью гармонических комбинаций при четкой плавности голосоведения. Возможно, поэтому музыковед Д.В. Житомирский подчеркивает избыточную «густоту, плотность, подчеркнутую материальность метнеровских гармоний» [2, с. 266]. Сложные ладофункциональные сочетания являются одной из характерных черт гармонического почерка композитора. Если применение плаговых и натурально-ладовых гармоний позволяет говорить о «русской природе» метнеровского письма, то широко применяемая композитором альтерационная гармония говорит о продолжении им традиций европейского романтизма XIX века.

Для метнеровского письма характерны особая логика построения музыкальной формы, а также сочетание гомофонно-гармонического и полифонического изложения. Исследователи творчества Н.К. Метнера отмечают, что контрапунктическое мастерство композитора доведено до высшей степени совершенства, а «высокоразвитое чувство музыкальной архитектоники» композитора сравнивают с великим предшественником – Л.В. Бетховеном [4, с. 201].

Одной из самых специфических составляющих камерно-вокального стиля Н.К. Метнера является его ритмика: «Здесь разнообразие Метнера беспредельно. Искусство Метнера всегда легко узнать по особой жизни ритма – очень живой, трепетной, нередко изысканной и одновременно очень организованной, по-своему строгой» [3, с. 97]. Он мастерски использует разнообразные ритмические комбинации, например, в «Зимней ночи» ор. 13, «Элегии» ор. 45 или «Сумерках» ор. 24.

Также следует отметить, что в романсовой лирике Н.К. Метнера фортепианное и

вокальное начало оказали активное воздействие друг на друга, что позволяет говорить о комплементарности вокальной и фортепианной партий. Безупречное совершенство партии фортепиано при ее фактурном изобилии, разнообразии колористической палитры, богатстве полифонических узоров и полиритмических комбинаций представляет одну из главных исполнительских трудностей в романсах композитора. К комплексу данных аспектов относится также и проблема владения временем или, как определяет ее сам композитор – «ритмическое *rubato*» [5, с. 17]. Взгляды композитора по этому вопросу подробно изложены в его «Записках». Певица Т.А. Макушина в своих воспоминаниях называет романсы Н.К. Метнера «дуэтом голоса и фортепиано <...> у Метнера была совершенно особая, своя манера вплетать вокальную мелодию в образный фортепианный аккомпанемент» [1, с. 192]. Безусловно, на это оказало влияние то обстоятельство, что пианист и композитор – это две равновеликие грани личности Н.К. Метнера.

К камерно-вокальному наследию Н.К. Метнера обращались выдающиеся исполнители, чья интерпретация вокальной лирики композитора заслуживает особого внимания: И.С. Козловский («Ангел», «Арион», «Цветок засохший»), И.К. Архипова («Зимний вечер», «Цветок», «Роза», «Мечтателю», «Я пережил свои желания»), З.А. Долуханова («Зимний вечер», «Испанский романс», «Лишь розы увядают», «Могу ль забыть», «Бессонница»), Л.П. Симонова («Бессонница», «Весеннее успокоение»). В свое время Н.Я. Мясковский писал о творчестве

Н.К. Метнера: «...искусству Метнера еще долго предстоит ожидать справедливой оценки и признания, но что таковое настанет, я не сомневаюсь; слишком в музыке Метнера много жизненных соков, слишком много в нее вложено духовных сил; <...> слишком много в ней священного огня, чтобы, в конце концов, не растопить лед неприязни» [7, с. 112]. Его слова оказались пророческими. Сегодня наблюдается в музыкальной культуре подлинный перелом в возрождении интереса к музыке Н.К. Метнера и к его вокальной лирике в том числе. В 2006 году был организован международный «Метнер-фестиваль», который прошел в нескольких российских городах: Екатеринбурге, Владимире и Москве. Вдохновителем и главным организатором фестиваля стал пианист Борис Березовский, который привлек к участию интересных музыкантов: пианистов Северина фон Эккардштейна (Германия), Хэмиша Милна и Эвелину Березовскую (Великобритания), Михаила Лидского, Екатерину Державину и Юрия Мартынова (Россия), певцов Яну Иванилову и Федора Тарасова (Россия).

Резюмируем. Николай Карлович Метнер оставил яркий след в музыкальном искусстве, а его романсовая лирика составляет важную часть нашего музыкально-духовного наследия. Пристальное изучение его камерно-вокального творчества позволит музыканту-исполнителю глубже проникнуть в мир художника-мыслителя, приобщиться к метнеровским традициям и, тем самым, подняться в искусстве на более высокую ступень.

#### **Литература:**

1. Долинская, Е.Б. Метнер Н.К. / Е.Б. Долинская. – Москва : Музыка ; П. Юргенсон, 2013. – 328 с. – Текст : непосредственный.
2. Житомирский, Д.В. Н.К. Метнер (заметки о стиле) / Д.В. Житомирский. – Текст : непосредственный // Избранные статьи. – Москва : Советский композитор, 1981. – С. 283–329.
3. Зеттель, И.З. Метнер-пианист / И.З. Зеттель. – Вып. 5. – Москва : Музыка, 1981. – 216 с. – Текст : непосредственный.
4. Метнер, Н.К. Воспоминания. Статьи. Материалы. / Н.К. Метнер ; сост. З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1981. – 315 с. – Текст : непосредственный.
5. Метнер, Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора / Н.К. Метнер. – Москва : Музыка, 2011. – 61 с. – Текст : непосредственный.
6. Метнер, Н.К. Письма / Н.К. Метнер ; сост. и ред. З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1973. – 650 с. – Текст : непосредственный.

7. Мясковский, Н.Я. Н.К. Метнер. Впечатления от его творческого облика / Н.Я. Мясковский. – Текст : непосредственный // Н.К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы. – Москва : Советский композитор, 1981. – С. 22–28.

8. Плужников, К.И. Забытые страницы русского романса / К.И. Плужников. – Ленинград : Музыка, 1988. – 104 с. – Текст : непосредственный.

**References:**

1. Dolinskaya, E.B. Metner N.K. / E.B. Dolinskaya. – Moskva : Muzyka ; P. Yurgenson, 2013. – 328 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Zhitomirskiy, D.V. N.K. Metner (zametki o stile) /D.V. Zhitomirskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Izbrannyye stat'i. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. – S. 283–329.

3. Zettel', I.Z. Metner-pianist / I.Z. Zettel'. – Vyp. 5. – Moskva : Mu-zyka, 1981. – 216 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Metner, N.K. Vospominaniya. Stat'i. Materialy. / N.K. Metner ; sost. Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. – 315 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Metner, N.K. Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora / N.K. Metner. – Moskva : Muzyka, 2011. – 61 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Metner, N.K. Pis'ma / N.K. Metner ; sost. i red. Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1973. – 650 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Myaskovskiy, N.Ya. N.K. Metner. Vpechatleniya ot ego tvorcheskogo oblika / N.Ya. Myaskovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // N.K. Metner. Vospominaniya. Stat'i. Materialy. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. – S. 22–28.

8. Pluzhnikov, K.I. Zabytye stranitsy russkogo romansa / K.I. Pluzhnikov. – Leningrad : Muzyka, 1988. – 104 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Трифонова, Г.С. Из истории искусства Челябинска. 1. 1940 год. Николай Русаков – «о превращении соцреализма в жупел» / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 45–52. – Библиогр.: с. 50 (7 назв.).

УДК 75.01 (470.55)

**Трифопова Галина Семеновна,**

кандидат исторических наук, доцент;

член Союза художников России, член Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков «Ассоциация искусствоведов»;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского, факультет изобразительного искусства,

доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин

E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

Россия, г. Челябинск

### **ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА**

#### **1. 1940 год. Николай Русаков – «О превращении соцреализма в жупел»**

**Аннотация.** В статье, включающей три сюжета, автор останавливается на трех репрезентативных событиях истории искусства Южного Урала 1940-х, 1960-х и 1970-х годов, действующими лицами которых явились три ярких художника – представители художественных направлений названных десятилетий в отечественном искусстве, работавшие на Южном Урале: Н.А. Русаков (1988–1941), В.А. Неясов (1926–1984) и Р.И. Габриэлян (1926–2015). Опираясь на архивные документы и произведения творческого наследия каждого из названных художников, автор раскрывает остро характеризующие их личностные творческие убеждения и волевые устремления жить в искусстве и работать творчески в соответствии с этими убеждениями.

Приведенные документы убедительны мощной правдивой фактографией, превращая эпизоды в исторические основания, на которых базируются этапы истории южноуральского искусства. Острая связь искусства и творчества с реальностью, с современниками – личностями труда, науки и искусства, своим характером, устремлениями характеризующими время, пространство, окружающую жизнь, эпоху.

**Ключевые слова:** закономерности истории искусства; участие индивидуальности художника в творческом процессе; художественные выставки; художественные стили и направления; импрессионизм; колоризм; ориентализм; русский авангард; соцреализм; вторая волна модернизма.

**Galina Trifonova,**

Ph.D. in Historical Science, Associate Professor;

Member of the Union of Artists of Russia,

Member of the All-Russian Organization of Art Historians and Art Critics «Association of Art Critics»;

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

Associate Professor of the Department of Social and Gumanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines;

E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

Russia, Chelyabinsk

### **OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK**

#### **1. 1940. Nikolay Rusakov – «About the Transformation of Socialist Realism into a Bugbear»**

**Annotation.** In the article, which includes three plots, the author dwells on three representative events in the history of the art of the Southern Urals of the 1940s, 1960s and 1970s, the actors of which were three bright artists – representatives of the artistic trends of these decades in the domestic art, who worked in the Southern Urals: N.A. Rusakov (1988–1941), V.A. Neyasov (1926–1984) and R.I. Gabrielyan

(1926–2015). Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, aspirations characterizing time, space, surrounding life, epoch.

**Keywords:** patterns of art history; participation of the artist's individuality in the creative process; art exhibitions; art styles and trends; impressionism; colorism; orientalism; Russian avant-garde; socialist realism; the second wave of modernism.

Жанр документальной искусствоведческой прозы, основанной на подтвержденных фактах, совершенно оправдан, и не только с точки зрения личной биографии каждого из участников художественного процесса. В его основе лежит научная достоверность событий и эпизодов истории искусств – не обезличенной, без имен художников, о которой мечтал в целях большей научности один из основателей теоретического искусствознания швейцарец Генрих Вёльфлин, а живой науки, где закономерности художественного процесса, творчество художников и их новые произведения непосредственно или опосредованно связаны между собой и с жизненным фоном реальности.

Говоря об истории живописи в Челябинске, было бы уместно остановиться на событиях, в которых заострены просвечивающие смысловые векторы. Опираясь на архивные документы [1] и воспоминания художников, мы намерены рассказать о некоторых значимых, на наш взгляд, эпизодах истории искусства в Челябинске, через которые просматриваются сущность и поворотные пункты этапов творчества художников, осуществление ими напряженного поиска в решении сущностных проблем современного искусства – поиска мотивов, тем и образов, композиционного пространственного и колористического решения.

...Чем больше мы отдаляемся от времени создания Союза художников в Челябинске (1935–1936 гг.), первого пятидесятилетия организации и творчества художников, в нее входивших в 1930–1970-е годы, тем ценнее для понимания движения искус-

ства крупницы фактов, проливающих свет на события и мотивации возникновения произведений известных художников, работавших в указанные десятилетия на Южном Урале, в Челябинске. При этом многое проясняется в понимании их индивидуального творческого почерка и стиля.

За всем этим ощущается присутствие соцреализма как нависающей сверху неотвратимой силы, с которой художник вынужден взаимодействовать, но таким образом, чтобы при этом сохранить собственную творческую личность и во что бы то ни стало продвигаться к своему творческому идеалу.

Чтобы понять эти процессы в истории искусства Южного Урала и Челябинска и способы преодоления догматики соцреализма, обратимся к творческому пути наиболее ярких представителей двух поколений художников советского периода 1930–1970-х годов в Челябинске, столкнувшихся с соцреализмом как доминирующим программным методом советского искусства. Это живописец Николай Афанасьевич Русаков (1888–1941) – ровесник поколения художников-экспериментаторов русского авангарда; и художники-ровесники, оба 1926 года рождения, чья жизнь пришлась целиком на советский период: Василий Андреевич Неясов (1926–1984) и Рубэн Исроэлович Габриэлян (1926–2015).

\*\*\*\*\*

**1940 год. Николай Русаков – «о превращении соцреализма в жупел»** [2, с. 180; 3, л. 248-267]. 82 года назад, 6 июня 1940 года открылась Челябинская областная государственная картинная галерея [1; 6].

Этого события долго ждала и готовила своим сознанием, пониманием и горячим неравнодушным участием художественная общественность города. Начиная с середины 1930-х годов, мысль о необходимости нового художественного музея на страницах местной печати звучала в разных контекстах постоянно. Выставки «Урало-Кузбасс» и «Южный Урал в живописи» 1935–1939 гг., выставки произведений челябинских художников, городские, областные и персональные (В.Н. Челинцовой и Н.А. Русакова), областной съезд художников 1939 года и приуроченная к нему художественная выставка, а также высказывания художников и единственного тогда в Челябинске искусствоведа Л.П. Клевенского в прессе за идею музея были в единую цель, и долгожданное событие произошло – музей открылся.

В газете «Челябинский рабочий» вышла большая, в две колонки, статья Л. Клевенского [1], теперь уже директора картинной галереи. В ней он делает обзор экспозиции: произведения московских и ленинградских художников, переданные в собрание открывшегося музея с выставок «Урало-Кузбасс» и «Южный Урал в живописи», единичные произведения старых мастеров и произведения челябинских художников. Автор начинает обзор с наиболее талантливого, по его мнению, Николая Русакова, пишет и о других участниках – членах молодого Союза советских художников, объединенных в Челябинскую его организацию.

Выставка, безусловно, имела резонанс, особенно – в среде художников. Возник, наконец, желанный повод основательного разбора выставки. И он состоялся, и шел в течение почти недели. Наверное, больше никогда в истории так внимательно, так пристально и критически не рассматривали художники произведения своих товарищей, а в конце разбора каждый автор выступал с собственными комментариями. Обсуждение было зафиксировано мелким убористым почерком председателя ЧОСХ А.П. Сабурова на двадцати страницах [3, л. 248–267] и представляет собой большой интерес в различных познавательных контекстах.

Остановимся на самом первом обсуждении выставленных произведений. Закономерно, что обратились прежде всего к работам Николая Афанасьевича Русакова – старейшего по представлениям того време-

ни живописца в Челябинске и области, быть может, самого авторитетного в художественной среде, и, что очевидно для современников, выдающегося по своему творчеству среди челябинских художников. Русакову 51 год, недавняя 1938 года выставка к 50-летию со дня рождения и 20-летию творческого пути у всех на памяти (строг к себе художник, свой путь исчисляет, исключив восемь лет учебы сначала в Казанской художественной школе, которая была в ведении Академии художеств, затем учебы и окончания высшего Московского художественного училища живописи, ваяния и зодчества) [5, с. 145, 146] воочию продемонстрировала его творческую высоту и очевидные достижения в живописи, ее современный свежий и новый язык. Имена многих художников, обсуждавших произведения Русакова на выставке в ЧКГ в 1940-м, остались только на страницах архивных документов, время не закрепило за ними место в искусстве – мы практически не знаем их произведений. Но суждения товарищей о товарище были бескомпромиссны и даже жестки. Пройдет полгода, и многие из них по требованию НКВД изложат на бумаге своё мнение (всегда ли свое?) на заданный вопрос: был ли Русаков на Востоке? Факту творческой биографии в период сталинских репрессий придется ракурс политический, а то и, учитывая время, вовсе крамольный.

Итак, обсуждение началось, график В.М. Яковлев говорит о том, что портрет Мархабы (1937 г.) «не характерен, надуман и ...с дефектом в рисунке». Напомним, что за год до открытия челябинской галереи, в 1939 году, портрет этот с длинным названием «Мархаба, звеньевая сложной молотилки колхоза имени Кагановича» (1937 г.) был экспонирован в Третьяковской галерее на всесоюзной выставке, посвященной 20-летию ВЛКСМ, среди работ советских художников – мастеров старшего поколения (работы молодых художников были выставлены в здании Театра Советской Армии) [5, с. 146].

Натюрморт «Сирень» (впоследствии, в 2004 году, подаренный внучкой художника Татьяной Олеговной Русаковой в собрание Челябинской картинной галереи) имеет, по мнению В. Яковлева, «много недостатков, в нем нет глубины в пейзаже, надуманно плоскостно написан город» (фон букета).

Здесь очевидны оценки с точки зрения натурального реализма, к которому Русаков не имел отношения по эстетике своего творчества, но в который начинает впадать, как в противоречие со своей декоративной системой живописи – с середины 1930-х.

Далее В.М. Яковлев, ходивший в те годы, как и В.Н. Челинцова, в молодых талантливых художниках, словно опомнившись и спохватившись, говорит: «Автор чувствует цвет и старается работать чистыми приятными отношениями, ставя перед собой живописные задачи». Однако в графике в своих оценках Яковлев ближе к пониманию проблемы «переходности» в творчестве Русакова. Он замечает, что акварели чистые, с общим колоритом, но однообразным зеленым в пейзаже «Березовая роща»: «в этой вещи автор совершенно отходит от присущей ему манеры письма. Вместо широких смелых приемов начинает излишне детализировать и дробить (листья, трава, цветы)».

Первый художественный критик в Челябинском союзе художников и основатель картинной галереи Леонид Петрович Клевенский [7, с. 288] высказал свое видение творчества Н.А. Русакова: «Художник прошел сложный путь формирования. На выставке «Урало-Кузбасс» мы наблюдали его работы, исполненные с увлечением цветовыми пятнами. В последних же работах есть отход от старых увлечений. Мне кажется, у Русакова цветопись, но не живопись, ибо создания живописного образа в его работах нет. По его акварелям трудно судить о конкретности природы. Что это, Урал? Неизвестно. Портрет звеньевой колхозницы «Мархаба» – что здесь заинтересовало художника? Какая-то экзотическая сторона, ибо мы видим не представительницу колхоза и новой формы социалистического земледелия, а, скорее, портрет костюма. Необходимо отметить, что Русаков значительно отстает от своего эстетства, навеянного «Миром искусств», но еще недостаточно смело показывает свой многолетний опыт художника» [3]. Что ж, в данном высказывании Л.П. Клевенского нашел отражение типичный социологический подход к искусству, чуть ниже мы приведем ответ Н.А. Русакова, из которого станет ясной конфронтация ставших привычными требований отражения реальности и постановки новых

творческих задач в искусстве; ответ этот ставит всё по своим местам.

Следующим на обсуждении взял слово В.Л. Талалай [4, с. 297], уважаемый в Челябинске театральным художником, позже покинувший город и работавший для московских театров (к слову сказать, его женой была художница Татьяна Исааковна Эллингкриг, окончившая Одесский художественный институт, сын – известный в Челябинске архитектор Илья Владимирович Талалай (окончил МАРХИ)). В суждениях Владимира Львовича прозвучали важные мысли для понимания атмосферы искусства столь сложного времени – убеждения и заблуждения. Приведем некоторые из них.

«Не зная персональной выставки художника Русакова, мне трудно судить о его работах полностью. Для того чтобы четко судить о творчестве художника, нужно иметь какое-то определенное тематическое произведение, но по идее не только идеологической, но по идее живописной. Есть ли в произведениях художника какая-то искра, зерно? Мне кажется, что по идее, по содержанию акварели Русакова бедны (речь идет о выставленных акварелях последних лет, т. е. конца 1930-х – 1940-го – Г.Т.). Хотя по технике исполнения некоторые из них хороши <...>, они не останавливают зрителя и не запоминаются. Портрет «Мархаба». Не знаю, портрет ли это? Мне кажется, натюрморт. Если сравнить портреты Гольбейна или Серова, они, каждый по-своему, показывают душу изображенного человека, его внутреннее содержание, психологию. Мы должны иметь идеи. В портрете Мархабы нет основного – чувства, души. В нем чувствуется только сильное влечение к цвету, к колориту».

Заметим точность попадания видения В.Л. Талалай – Русаков никогда не решал психологические проблемы, подобно реалистическому портрету и картине в русской живописи эпохи Репина и Сурикова. Это художник другого времени – XX века, он видит задачи живописи в другом – в особой силе цвета, его обостренного визуального восприятия и передачи на холсте, а само изображение – в духе смыслового символа. Декоративное начало в формировании образа в произведениях Н.А. Русакова является преобладающим над психологической характе-



ристикой – об этом свидетельствуют все исполненные им портреты.

Далее Талалай хвалит этюды «Сирень» и «Розы и море» и делает заключение: «Русакова можно определить как пейзажиста».

В 1930–50-е годы в советском искусстве хорошим тоном считалось написать хоть один портрет Сталина – как некий реверанс лояльности в сторону власти, а точнее как способ самосохранения. Как наивны были эти большие мастера, думая спастись таким образом! И Русаков не был исключением.

«Решение портрета т. Сталина у Русакова, – продолжает Талалай, – не могу понять и принять его как зритель. Здесь все решается примитивно и совершенно не раскрывает смысл эпохи. Нагромождением какого-то монтажа новостроек автор совершенно не решил задачу картины «Путь Сталина». Все живет обособленно и разобщенно. Нет зерна. Идеи. Смысла эпохи. На мой взгляд, это бездумное решение задачи. Приведу некоторую аналогию картины Давида «Марат». Здесь все лаконично по композиции и насыщено по содержанию. Мне думается, что Русаков, работая над картиной «Путь Сталина», находился в каком-то заблуждении в решении композиционном и живописном задуманной темы. Мне кажется, эта работа с изображением «вождя народов» напрасно экспонирована на выставке».

Эти выводы, кажется, с одной стороны, совершенно объективные и правдивые, с другой – сделаны от непонимания футуристически-конструктивистского стиля в передаче строительства нового пространства, которое мы видим в других картинах Н. Русакова: «Граждане интернациональной республики Советов» (1925 г.), город в портрете-картине «Советская симфония» (1935 г.). Непонятые и резко отрицательно оцененные В.Л. Талалаем стилевые решения в ряде произведений Н.А. Русакова могли иметь очень тяжелые последствия в судьбе Русакова, хотя нам не известно, выстроилась ли в мотивации ожидаемой репрессии художника такая последовательность в связи с критикой В.Л. Талалая картины о вожде.

В обсуждении приняла участие некая А.В. Горевая, судя по высказываниям, человек не посторонний в искусстве. «Не могу понять В.Л. Талалая, что он называет «Обнаженную модель» эротической. Мне кажет-

ся, это неверно. По-моему, это просто натурщица, она более цельна по композиции и цветовому решению, чем все его акварели. На мой взгляд, у Русакова какой-то застой в творчестве, его работы совершенно не волнуют, и это тем более прискорбно, что он старый художник, ему очень трудно перестраиваться. Портрет Сталина по композиции не един. Его можно разрезать на кусочки, и он ничего не потеряет» [3].

В заключение взял слово автор. Прочитав это одно из немногих подлинных высказываний художника, сохраненное в архиве, ранее публиковавшееся нами лишь частично. Находка подлинного авторского высказывания – большая удача для исследователя, нисколько не меньшая, чем находка неизвестного ранее подлинного произведения.

«Я работаю и ищу, не покладая рук. Все мы глядим, но не все видим, а раз не видим, то и не знаем.

В одном из журналов «Искусство» описывается собрание Московского ССХ, где участвующие говорили о том, что они задохнулись, стали осуждать импрессионизм. Социалистический реализм стал жупелом для многих. И многие, не зная, что делать, стали ниже травы и тише воды.

Но я хочу все познать и увидеть. Надо поглубже смотреть на вещи. Наследие прошлого не надо отрицать. Я люблю солнце, и поэтому мои этюды насыщены цветом. И совершенно не согласен с т. Клевенским, заявившим, что у меня в работах вместо живописи цветопись. Он еще искусствовед молодой (имеется в виду не возраст, а время работы в искусствоведении – Г.Т.) и неопытный, а потому и говорит необдуманно.

Я благодарен за критику здоровую и хорошую, как у т. Талалая» [3].

В приведенном, пусть кратком высказывании встает перед нами лицо и творческое видение живописца Николая Афанасьевича Русакова, понимавшего реальные проблемы и угрозы искусству наступившего времени сталинского режима. Этот режим не замедлил покарать свободную одаренную творческую личность: до ареста Русакову оставался всего год жизни и творчества и полтора года – до расстрела...

Описанный нами на основе архивных данных эпизод истории искусства нашего края – ёмкий сгусток конкретных событий в

искусстве Челябинска, срез впечатлений и мнений того тревожного времени и самой сущности течения жизни в искусстве. За

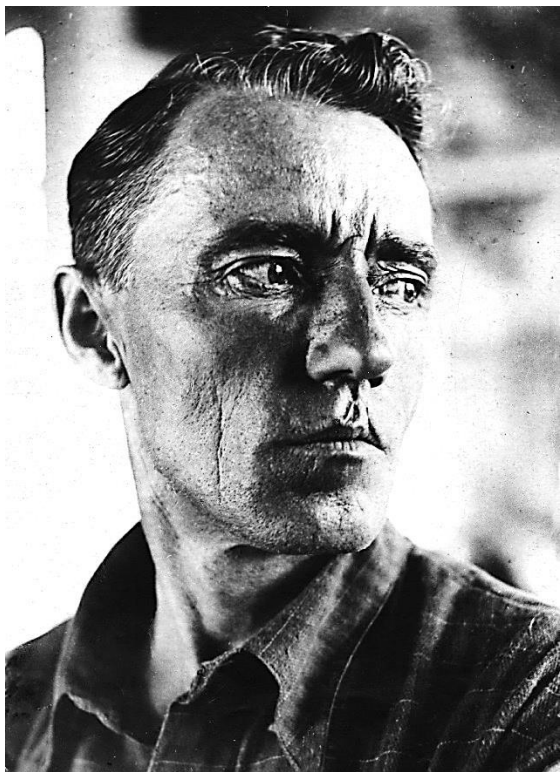
всем этим встает эпоха конца 1930-х – начала 1940-х гг. – канун начала Великой Отечественной войны...

**Литература:**

1. Клевенский, Л. В Челябинской картинной галерее / Л. Клевенский. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1940. – 30 июня.
2. ОГАЧО, Ф. Р-802. – 1939–1987 гг. – 209 единиц хранения.
3. ОГАЧО, Ф. Р-802. – Опись 1. – Дело 4. – Л. 248–267.
4. Жупел. – Текст : непосредственный // Словарь русского языка. С.И. Ожегова. – Издание двенадцатое. – Москва : Русский язык, 1978. – С. 180.
5. Трифонова, Г.С. Николай Русаков. 1888–1941. Жизнь и творчество. «...Я смотрел зачарованным глазом...» : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск, 2004. – 160 с. : ил. – Текст : непосредственный.
6. Челябинская областная государственная картинная галерея. Первая областная выставка художников и скульпторов Челябинской области : каталог/ вст. ст. А.П. Сабурова. – 1940. – Текст. Изображение : непосредственные.
7. Челябинская организация союза художников России : справочник. 1936–1991 / автор-составитель О.А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – 341 с. – Текст : непосредственный.

**References:**

1. Klevenskiy, L. V Chelyabinskoy kartinnoy galeree / L. Klevenskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1940. – 30 iyunya.
2. OGACHO, F. R-802. – 1939–1987 gg. – 209 edinits khraneniya.
3. OGACHO, F. R-802. – Opis' 1. – Delo 4. – L. 248–267.
4. Zhupel. – Tekst : neposredstvennyy // Slovar' russkogo yazyka. S.I. Ozhegova. – Izdanie dvenadtsatoye. – Moskva : Russkiy yazyk, 1978. – S. 180.
5. Trifonova, G.S. Nikolay Rusakov. 1888–1941. Zhizn' i tvorchestvo. «...Ya smotrel zacharovannym glazom...» : monografiya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk, 2004. – 160 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Chelyabinskaya oblastnaya gosudarstvennaya kartinnaya galereya. Pervaya oblastnaya vystavka khudozhnikov i skul'ptorov Chelyabinskoy oblasti : katalog/ vst. st. A.P. Saburova. – 1940. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
7. Chelyabinskaya organizatsiya soyuza khudozhnikov Rossii : spravochnik. 1936–1991 / avtor-sostavitel' O.A. Kudzoev. – Chelyabinsk, 1996. – 341 s. – Tekst : neposredstvennyy.



*Н.А. Русаков. 1935. Фото В. Тишечкина*



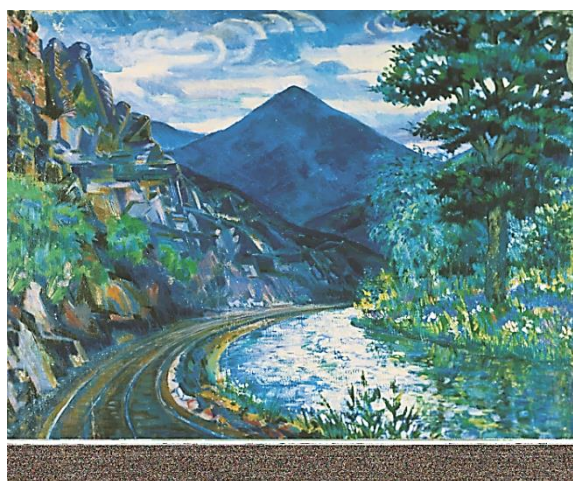
*Н.А. Русаков со студийцами. 1940 г.*



*Н.А. Русаков с товарищами художниками за работой над наглядной агитацией по призыву в ряды Красной Армии. Сер. 1930-х.*



*Маэстро на этюдах. вт. пол 1930-х*



Н.А. Русаков. «Южный Урал. У разъезда Гремячий ключ». 1934. Холст, масло. 98x115. Собрание ЧГМИИ



Н.А. Русаков. «Советская симфония». 1935. Холст, масло. 180x115. Собрание ЧГМИИ



Н.А. Русаков «Сирень». Натюрморт. 1935. Холст, масло. 115x98. Собрание ЧГМИИ



Н.А. Русаков. «Мархаба – звеньевая сложной молотилки колхоза им. Кагановича». 1937. Холст, масло. 119x 98. Собрание ЧГМИИ

## РАЗДЕЛ 2

# МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

---

---

**Для цитирования:** Воеводин, А.П. К методологии восприятия и теоретико-эстетического анализа художественного произведения / А.П. Воеводин. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 53–61. – Библиогр.: с. 61 (3 назв.).

УДК 82.091

**Воеводин Алексей Петрович,**

доктор философских наук, профессор;

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского»,

заведующий кафедрой культурологии

E-mail: voevodin.47@mail.ru

Луганская народная республика, г. Луганск

### К МЕТОДОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ И ТЕОРЕТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Аннотация.** Преодоление субъективизма и вкусовщины в процессе адекватного истинного восприятия художественного произведения и его критического анализа с методологической точки зрения состоит в нахождении должного соответствия уровней художественного сознания субъекта восприятия структуре произведения искусства. В темпоральной последовательности метода анализа художественного произведения необходимо выделить: этап «непосредственного восприятия» произведения; этап теоретического «сведения» художественной формы к объективно-историческому содержанию; этап социологической оценки социально-исторического содержания; этап «выведения» особенностей устройства художественной формы. Рациональная саморефлексия непосредственного чувственного впечатления и его последующая понятийная объективация в категориях современного художественно-эстетического знания решается на основе знания внешнего критерия объективного анализа, преодолевающего односторонность внутренних субъективных критериев оценки произведения.

**Ключевые слова:** художественное восприятие; художественное произведение; художественная критика.

**Alexey Voevodin,**

Doctor of Philosophy, Professor;

GOK LNR «Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky»,

Head of the Department of Cultural Studies

Luhansk People's Republic, Lugansk

### ON THE METHODOLOGY OF PERCEPTION AND THEORETICAL AND AESTHETIC ANALYSIS OF A WORK OF ART

**Annotation.** Overcoming subjectivism and taste in the process of finding an adequate true perception of a work of art and its critical analysis from a methodological point of view consists in finding the proper correspondence of the levels of artistic consciousness of the subject of perception to the structure of the work of art. In the temporal sequence of the method of analyzing a work of art, it is necessary to distinguish: the stage of «direct perception» of the work; the stage of theoretical «reduction» of the art form to the objective historical content; the stage of sociological assessment of the socio-historical content; the stage of «deduction» of the features of the structure of the art form. Rational self-reflection of a direct sensory impression and its subsequent conceptual objectification in the categories of modern artistic and aesthetic knowledge is solved on the basis of knowledge of the external criterion of objective analysis, overcoming the one-sidedness of internal subjective criteria for evaluating a work.

**Keywords:** artistic perception; artistic work; artistic criticism.

Изучение художественного произведения – активный творческий процесс. В искусствознании и литературоведении не существует универсального метода анализа. Каждое конкретное художественное произведение требует особого подхода. Однако своеобразие анализа каждого произведения отнюдь не означает, что этот творческий процесс неуправляем и зависит только от способностей критика. В основе анализа художественного произведения несомненно имеются некоторые общие методологические принципы, обусловленные, с одной стороны, устройством и уровнем развития познавательных способностей исследователя, а с другой – конструктивными особенностями художественных произведений, специфичностью того или иного вида искусства и т. п. Поэтому представляется возможным и необходимым выделить эти общие методологические принципы анализа, своеобразные ориентиры в исследовании произведения, обеспечивающие объективность его мировоззренческой оценки.

Суть истинного художественного восприятия – в адекватном замыслу творца чувственном переживании образного смысла произведения искусства и целостной рациональной саморефлексии этого переживания, с ее последующей объективацией в понятиях современного художественно-эстетического знания. Как известно, и восприятие, и художественное произведение имеют множество сторон, которые изучаются различными науками. Но ни одна из них не может воспроизвести систему «художественное произведение – исследователь» в целом.

Все это ставит перед исследователем задачу согласования понятийного аппарата, установления иерархии абстракций и определения порядка процедуры исследования. Вероятно, можно выделить наиболее важные понятия, которые с необходимостью должны присутствовать в анализе и которые исследователь должен знать в совершенстве как свой собственный инструментарий. В изучении произведений, например, художественной литературы искомым минимумом дисциплин, охватывающий в системе абстракций основные и важнейшие стороны художественного произведения, составляют литературоведение, эстетика, общая теория искусства и научная социология. В процессе восприятия произведений художественной ли-

тературы важно определить последовательность их применения, порядок «вхождения» в мир произведения искусства и творческой реконструкции содержащегося в нем мировоззрения. Овладение техникой литературоведческого анализа, таким образом, является важнейшим условием успешного и адекватного восприятия произведений художественной литературы.

Итак, какова же структура метода анализа литературно-художественных произведений? Отвечая на этот вопрос, необходимо прежде всего обратить внимание на самые общие, универсальные черты, присущие любому литературному произведению. Эти черты фиксируются в категориях «художественное содержание» и «художественная форма». В составе произведения художественной литературы принято различать внешнюю и внутреннюю форму, а также непосредственное, идейно-эмоциональное и объективно-историческое содержание.

Естественно, что для анализа каждого слоя произведения необходимо привлекать соответствующий ему категориальный аппарат: *внешний слой* (особенности художественной речи, ритма, стилистические черты) исследуется в понятиях литературоведения; *внутренняя форма* (последовательность связи основных образов, композиция, сцепление основных элементов произведения и т. п., а также непосредственное текстуальное содержание – вся совокупность изображаемых в произведении характеров и обстоятельств в сознательно придаваемом им значении) требует для адекватного анализа понятий литературоведения и общей теории искусства; *идейно-эмоциональное содержание* (эмоциональная оценка художником изображаемых событий, с помощью которой он определяет свое отношение к решению проблемы взаимоотношений основных действующих сил непосредственного содержания) анализируется в системе эстетических категорий; и, наконец, *объективно-историческое содержание произведения* (круг реальных исторических противоречий и общественных настроений, которые отразились в данном конкретном произведении) можно объективно изучать лишь с привлечением научно-социологического мышления.

Важным условием научной достоверности анализа является объективность его результатов и выводов. Поэтому *проблема объ-*

ективизации непосредственного субъективного впечатления, сведения личностного восприятия к объективным основаниям непременно должна быть учтена в ходе исследования и решена на основе знания внешнего критерия объективного анализа, преодолевающего односторонность внутренних субъективных критериев оценки произведения. Цель литературоведческого анализа, таким образом, состоит в уяснении объективных исторических событий и обоснованности авторской оценки их социальной значимости, а также в оправданности тех художественных средств, в которых нашло свое воплощение объективно-историческое содержание произведения.

В связи с этим в темпоральной структуре метода анализа художественного произведения необходимо выделить: 1) этап «непосредственного восприятия» произведения, первичный чувственно-эмоциональный контакт с произведением искусства, проникновение в его содержание и растворенность в сопереживании героям, осознание непосредственно возникающих образов и эмоций; 2) этап теоретического «сведения» художественной формы к объективно-историческому содержанию, тому социальному смыслу, который содержит в себе анализируемое произведение; 3) этап социологической оценки социально-исторического значения произведения для своей эпохи и для нашего времени; 4) этап «выведения» особенностей устройства художественной формы, объяснения тех конкретных художественно-выразительных средств, которые использовал автор, воплощая социально-историческое содержание в художественно-образную форму.

Анализ художественного произведения начинается с эмпирического знакомства непосредственного восприятия. Это необходимо потому, что свой «приговор действительности» художник осуществляет не в системе теоретических выводов и фактических доказательств, а в эмоционально-образной форме, в соответствующей ценностной эмоциональной окраске изображаемой действительности. Поэтому, чтобы «вынести приговор художнику», читатель должен сначала определить основные образы и эмоциональные потоки произведения, их качественную определенность, последовательность, характер взаимосвязей и ведущий тон в структуре

целостного художественного образа. Сделать это только при помощи объективных инструментов, сугубо теоретическим, рациональным путем невозможно, хотя бы уже по той причине, что одни и те же средства художественной выразительности в различных произведениях (даже в одном и том же) имеют разное содержание. Они лишены строгой однозначности рассудочного мышления и обретают смысл лишь в отношениях друг с другом и с произведением в целом. Вероятно, возможно составить словарь наиболее употребительных в ту или иную эпоху интонационных комплексов и их материальных носителей. Но он всегда будет условен, приблизителен, и пользоваться им можно будет, как и любым словарем, лишь в качестве пособия, а не доказательства. В эмпирическом же плане у доминирующего поколения всегда существует адекватный эпохе интуитивно ощущаемый-переживаемый набор «эстетических абстракций» (символов, художественных деталей) и чувств, который определяет собой нормы господствующего в культуре вкуса и своеобразие принятого в данной культуре художественного стиля.

Итак, прежде чем приступить к рациональному анализу предлагаемой художником чувственной оценки действительности, исследователь должен установить непосредственный контакт с произведением, воспроизвести в своем сознании и обозначить в понятиях подлежащий оценке предмет исследования, обнаружить его основные структурные элементы, характер их взаимных связей. Выявление основного круга образов, определение эмоционального тона произведения составляет начальный, предварительный этап работы над произведением. Иногда исследователи этим и ограничиваются и вместо анализа художественного произведения прибегают к его элементарной имитации, пересказу, тогда как главное в произведении – его социально-исторический смысл – остается не выявленным. Художественное произведение, в таком случае, не понято как художественно оформившаяся мысль, образовавшая что-то реальное в жизни и которое, что крайне важно, ко времени жизни современного исследователя изображается совсем иными художественными средствами и имеет социально-практическое значение, требующее, соответственно, иной системы эмоционально-художественных оценок.

Таким образом, достоинство первичного эмпирического контакта с произведением искусства – непосредственность восприятия, живая реакция, субъективное впечатление – оборачиваются его же недостатками, ограничивающими его место в структуре метода изучения художественного произведения. Один из главных недостатков – *отсутствие на данном этапе критериев истинности первоначальной живой реакции на материальную основу произведения*. В связи с этим встает вопрос о преодолении субъективной непосредственности восприятия – как узнать, истинно оно или ложно?

Эта задача решается в процессе обращения к опыту других людей, общественно-исторической практике. Одной из форм такой внешней (для субъекта восприятия) оценки является использование категориального аппарата литературоведения и других наук, несущего в себе неоднократно проверенное, т. е. объективное знание. Именно в ходе рационально-теоретического анализа, опирающегося в конечном итоге на исторический опыт человечества, преодолеваются субъективность и непосредственность первоначального восприятия, уточняются системы образов и эмоций, подвергаются рефлексии и оценке.

Следующий шаг в изучении художественного произведения как раз состоит в *коррекции его непосредственного восприятия посредством исследования устройства произведения в понятиях современного литературоведения*. С помощью литературоведческого анализа выявляется основное композиционное строение произведения, уточняются системы эмоций. Это этап анализа преимущественно художественной формы, но не самой по себе, а в связи с уже имеющимся у исследователя непосредственно воспринятым содержанием. Исследователь изучает структуру произведения, описывает ее в системе литературоведческих понятий: определяет образы, характеры, обстоятельства, коллизии, ведущий конфликт, сюжетные линии, доминирующий эмоциональный тон. Задача исследователя на данном этапе – охватить основные элементы произведения как целого и, тем самым, воспроизвести по возможности полно и точно его непосредственное содержание. Мысль исследователя движется к глубинным слоям произведения, и анализ композиционного строения художе-

ственной формы служит важным предварительным условием реконструкции репрезентируемого ею социально-исторического содержания.

Вместе с тем данный этап анализа имеет свои пределы, ограниченные тем кругом понятий, которые в этот момент использует исследователь. В *системе литературоведческих понятий невозможно охарактеризовать субъективно-идейное и объективно-историческое содержание произведения* и, тем более, *дать ему мировоззренческую оценку*. Для этого необходимо совершить абстракцию формы и обратиться к опыту других наук, изучающих искусство, и, в первую очередь, к эстетическим категориям.

*Уровень общеэстетического анализа* связан с проникновением в более глубокие содержательные и формальные слои произведения. Если в процессе предыдущего этапа логического анализа в центре внимания исследователя находились преимущественно элементы формы, то *цель эстетического анализа состоит в определении творческого пафоса*: характера, идейного содержания и качественной определенности эмоциональных оценок изображаемой автором действительности. Необходимость проведения такого анализа подчеркивается ведущими теоретиками литературы. М. Храпченко в статье «Размышления о системном анализе литературы» с сожалением констатирует: «Но даже в относительно хороших исследованиях почти не наблюдается анализа интонационного строя художественных произведений, присущей им весьма разветвленной системы эмоциональных реакций, отношений к явлениям жизни, эмоционально-экспрессивных акцентов и оттенков, той системы, вне которой, собственно, и не существует эстетического освоения мира. Аналитическое рассмотрение интонационного строя литературных произведений способно значительно расширить и обогатить наши представления об их внутреннем строении и содержании» [1, с. 94].

Эстетический анализ как раз призван выявить и объективно оценить интонационно-эмоциональный строй произведения и таким образом определить его *идейное и аксиологическое содержание* – «общий взгляд писателя на явления действительности с эмоционально определенным отношением к ним» [1, с. 97]. В ходе эстетического анализа



происходит дальнейшее уточнение и проверка истинности непосредственного восприятия. Но, в отличие от собственно литературоведческого анализа, объективирующего преимущественно восприятие композиционного строя произведения, особенностей его внешней и внутренней формы в связи с непосредственно изображаемым жизненным содержанием, эстетический анализ подвергает рефлексии, а вместе с ней и объективно-логическому рассмотрению всю систему ценностных (эмоциональных) отношений произведения, вне которых не существует ни процесса эстетического освоения мира, ни воплощения результатов образного познания действительности.

Объективность характеристики идейно-эстетического содержания достигается в процессе анализа произведения как части определенной художественной системы. Отправной посылкой эстетического сознания является определение основного тона ведущего эстетического чувства и характеристика его в системе эстетических категорий как трагического, комического, героического, безобразного и т. п. Определение эстетического качества основного тона произведения в совокупности с уже имеющимся представлением о его композиционном строении, в свою очередь, служит необходимой ступенькой для определения его жанровой принадлежности.

Жанр – единство содержательных и формальных характеристик. Специфика законов жанрового строения произведения обуславливается, с одной стороны, типическими особенностями той сферы общественной жизни, которая отражается преимущественно в данном жанре, а с другой – психофизиологическими законами восприятия, типическими для данной исторической эпохи (класса, нации) особенностями эмоционального отношения (оценки) изображаемой в произведении данного жанра действительности. Этим объясняется культурная и социально-историческая обусловленность законов жанра (сравните: роман – плутовской, сентиментальный, авантюрный, психологический, приключенческий и др.).

Жанровая характеристика произведения позволяет обнаружить не только его историческое своеобразие, но и установить его принадлежность к той или иной художественной системе. Понимание специфично-

сти художественной системы, в рамках которой создавалось художественное произведение – важный шаг в объективации и доказательстве истинности (или ошибочности) первоначального художественного впечатления.

Художественная система – определенный этап в развитии способов художественного освоения мира, основная и наиболее широкая форма конкретно-исторического развития искусства [2, с. 66]. Художественные системы имеют определенную социальную почву и появляются в ходе социальной конкуренции у движущих сил общества в ответ на социальные вызовы и те конкретные аксиологические задачи, которые общество предъявляет искусству. Для нас здесь важно то, что принадлежность художественной системы к определенному типу социальных движений вносит ясность в антропологический и социологический характер художников данного типа, выявляет общественно необходимую природу творческого метода. Поэтому рассмотрение произведения искусства в рамках художественной системы позволяет реализовать принцип историзма и установить культурологическую определенность в его изучении, то есть *выйти за пределы собственно искусствоведческого анализа и связать содержание художественного произведения с потребностями общественного развития.*

Так преодолевается субъективизм, вкусовщина и предвзятость обыденного сознания в оценке художественного произведения, устанавливаются объективно-исторические критерии его анализа. Но прежде чем приступить к социологическому изучению содержания, необходимо завершить операцию «сведения» художественной формы к содержательным слоям произведения и определить его объективно-историческое содержание. С этой целью используются понятия «идеал» и «художественный метод».

Художественная система складывается в процессе реализации определенного художественного метода, который составляет стержень, содержательную основу художественной системы, обеспечивает ее содержательное единство. Он представляет собой совокупность принципов, на основе которых содержание реальной жизни претворяется в собственно художественное содержание. Эти принципы детерминируются особенностями

современной художественному произведению действительности, мировоззрением художника и собственной спецификой художественной деятельности. Своим объективным первоисточником творческий метод имеет «исторически складывающуюся закономерность отношений людей между собой и миром природы» [2, с. 32]. Выявление указанной закономерности, а, точнее, потребного для данного уровня развития производства и общества типа человека, составляет одну из целей использования категории «художественный метод» в анализе произведения.

В результате такого анализа исследователь получает возможность определить основные черты социального и антропологического идеала, находящегося в центре художественной системы и конкретизируемого в данном художественном произведении. Посредством рассмотрения идеала как раз и осознается та закономерность жизни, которая составляет внутреннее, *объективно-историческое содержание* художественного произведения. Выполняя социокультурный заказ воспитания человека определенного типа, искусство распознает необходимые данному обществу качества личности и воплощает их в соответствующем идеальном образе или художественной модели потребного обществу типа человека.

На этом этапе задача исследователя заключается в том, чтобы, используя знание принципов художественного метода, уточнить свои представления об объективно-историческом содержании образов произведения, выявить в них те принципиальные черты, которые повторяются в произведениях анализируемой художественной системы и составляют ее подлинное историческое содержание.

Характеристикой антропологического идеала завершается уровень культурно-эстетического анализа произведения. Место идеала в системном изучении художественного произведения определяется тем, что он позволяет преодолеть индивидуальную конкретность непосредственного содержания и зафиксировать моделируемый в произведениях данной художественной системы потребный эпохе *тип человека в культурно определенной системе социальных отношений*, составляющие объективно-историческое содержание, главную «идею» данного произведения. Вместе с тем уровень культурно-

эстетического анализа не может дать объективных критериев социальной значимости идеала, определить его историческую оправданность и мировоззренческое значение. Эта задача решается в процессе *социологического, конкретно-исторического анализа*, вскрытого предшествующим анализом содержания. Именно на этом этапе устанавливается действительно социальное и аксиологическое значение анализируемого произведения и моделируемых в нем эстетических чувств, происходит окончательная объективизация и логическая проверка истинности первоначального впечатления.

В ходе социологического анализа произведение рассматривается в контексте соответствующей исторической эпохи как составная часть общественно-исторического развития. Важнейшим логическим условием такого анализа является *вторичное абстрагирование* от художественной формы и исследование внутреннего социально-исторического содержания произведения в понятиях научной социологии. Эта логическая операция необходима по той причине, что результаты художественного познания можно рассматривать двояко: во-первых, то, как их оценивали и осознавали сами авторы, воплощая результаты познания в соответствующую их представлениям художественную форму; во-вторых, как в них объективно отразился и художественно оформился предмет познания. Если принимать во внимание только первое, то результаты исследования будут ограничены описанием внешних форм исторического существования произведения, характеристикой его поверхностных, в том числе и случайных, иллюзорных связей, примитивной имитацией, пересказом непосредственного содержания. Исходя из второго уровня анализа, исследователь восстанавливает действительный внутренний ход развития аксиологического познания и его подлинный антропологический предмет. Сознание художника изучало предмет – *чувственно-эмоциональный тип человека*, обнаруживало какие-то новые его грани в определенном художественно-историческом контексте образного освоения мира, от которого не зависит сам предмет. И внутреннее содержание исторически обусловленных форм их художественного воспроизведения, по-особому оформляющееся в сознании художника, объективно выражает действительные потребные обществу свойства предмета

(человеческой личности), как бы причудливо они ни преобразались в художественном познании. В силу этого, приступая к анализу объективно-исторического содержания, выраженного в тех или иных произведениях данной художественной системы, *исследователь должен взглянуть на предмет иначе, чем его видел художник*. По словам К. Маркса, в творчестве писателя критик должен уметь «различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении» [3, с. 29]. Понять писателя, значит – пойти дальше в фактическом понимании предмета его познания, углубить последнее в свете современных представлений, рационально оценить его реальный вклад в развитие социальных отношений. В результате такой конкретизации художественное произведение расчленяется на реальное предметное объективно-историческое содержание и конкретно-историческую форму его художественного выражения.

Социологический анализ объективно-исторического содержания произведения, прежде всего, предполагает анализ социального содержания идеала, определения его исторической, национальной, культурной принадлежности. Подобная историческая конкретизация необходима для того, чтобы соотнести предлагаемое художником аксиологическое решение моделируемых в произведении социокультурных конфликтов с действительными потребностями развития общества соответствующей исторической эпохи и, таким образом, определить реальное социальное значение художественного произведения, его подлинный культурный вклад в развитие человека. С этой целью исследователю важно установить требования общества (класса, нации) к искусству на данном этапе исторического развития, определить конкретную социальную задачу, которую общество ставит перед искусством, его социально-политические устремления или социальный идеал. В свою очередь, социально-политический идеал можно установить только через анализ социальных конфликтов данного времени и конкретно-исторических целей (интересов борющихся социальных сил). В конечном счете, эти цели (идеалы) определяются уровнем экономического и социально-политического развития общества.

Сопоставление результатов художественного познания с потребностями соци-

ального развития, художественно оформленного идеала с социально-политическим позволяет определить действительное историческое значение анализируемого художественного произведения, а, следовательно, и понимания предлагаемых художником решений исторических задач для преодоления социальных конфликтов своего времени. Тем самым устанавливается истинность (или ошибочность) результатов художественного познания и осуществляется антропологическая и аксиологическая *оценка правдивости концепции мира и человека*, воплощенной художником в его произведении.

Реальный вклад художника в социальное развитие также определяется в результате соотнесения предлагаемой в художественном произведении оценки действительности с господствующим в обществе анализируемого периода массовым вкусом – системой культурно воспроизводимых эмоциональных оценок действительности. В результате устанавливается то *новое, что внес художник* в массовое сознание: совершил ли он в своем произведении открытие новых для своего времени эмоциональных оценок действительности или же только художественно воспроизвел уже существующие системы ценностных ориентации, помог ли он обществу преодолеть сложившиеся противоречия или же, наоборот, способствовал их обострению. Так в ходе исследования реализуется принцип конкретности в оценке художественного произведения.

В том случае, если оценке подлежат художественные произведения прошлых лет, то для выявления возможностей и последствий их нравственного, религиозного, политического и иного культурного воздействия на современного человека следует определить значение сформулированных художником эмоциональных оценок действительности для нашего общества в настоящий момент исторического развития. Условием справедливости такой оценки является анализ объективно-исторического содержания произведения с позиций идеалов современного общества. Закономерным итогом подобной корреляции является понимание действительного социального и культурного значения анализируемого художественного произведения для современного этапа социального развития, устанавливается не только созданная художником картина мира и ее соответствующая

эмоциональная оценка, но также обнаруживается *социальная значимость этой оценки*, как для своего времени, так и для современного человека, своего рода *оценка оценки*. Так реализуется идеологический *принцип культурной принадлежности* в анализе художественного содержания и на основе объективных критериев выносится «приговор» художнику и результатам его познания.

Последующее соотнесение-воспоминание первоначального непосредственного восприятия художественного произведения с результатами социологического анализа его объективно-исторического содержания позволяет уточнить степень адекватности первоначального эмоционального впечатления. В том случае, если это впечатление было верно, то с помощью дополнительных логических аргументов и уяснения объективной социальной роли художественного произведения возможно уточнение и *усиление* правильной (адекватной) эмоциональной реакции или, напротив, *уничтожение* (нейтрализация) ложной эмоциональной оценки, если социокультурное значение содержания произведения не соответствует его художественной структуре.

Определением истинности и социально-исторической значимости предлагаемой автором концепции действительности завершается этап «сведения» художественной формы к объективно-историческому содержанию и последующей мировоззренческой оценки этого содержания. Достигнутая в ходе социологического анализа объективная достоверность в понимании социально-исторического значения содержания является отправной точкой, ключом к установлению объективной значимости собственно художественных достоинств произведения, объективной оценке вклада автора в развитие художественной формы, искусства в целом. Поэтому следующей задачей является *объяснение конкретных особенностей художественной формы произведения*, но уже в связи с предметно понятым и социологически оцененным содержанием.

Этап «выведения» *художественной формы* предполагает теоретическое объяснение формально-стилевых особенностей произведения объективных и субъективных детерминант его художественной формы. Цель данного этапа состоит в доказательстве истинности (или ошибочности) той конкретно-

исторической формы произведения, которую избрал (или вновь изобрел) художник. Исходные условия анализа – понимание конкретно-исторической задачи, которую решал художник, знание наличных художественных предпосылок (уровня развития вида искусства, состояния художественной системы) и своеобразия художественного таланта создателя произведения. Конкретная задача исследователя заключается в определении спектра возможных направлений эстетического оформления результатов художественного познания и объяснения той единственной возможности, которую предпочел художник.

Произведение создается не в художественном вакууме. Художник никогда не начинает «с нуля», а опирается на весь предшествующий опыт развития искусства и литературы. Вместе с тем, всякий значительный художник, создавая подлинно художественное произведение, непременно вносит *нечто новое* в развитие средств художественной выразительности. Чтобы определить это новое и теоретически (научно) зафиксировать его в сфере художественной формы, необходимо, во-первых, провести анализ художественной формы с точки зрения содержания, объяснить содержательную обусловленность стиливых особенностей произведения (его интонационного, сюжетного, фабульного, композиционного, лексического и т. п. строя), а, во-вторых, сопоставить форму художественного произведения с предшествующим ему уровнем развития художественно-образных средств и в результате такого сравнения выявить эти новые элементы.

*Художественное открытие* – это познание и воплощение в произведении новых эмоциональных структур (оценок действительности) и соответствующих им новых выразительных возможностей художественных средств. Решая общестилевые задачи своим особым способом, художественное произведение содержит и свое собственное открытие, образующее индивидуальное своеобразие произведения, его жизненный нерв. В произведении (особенно крупном) может быть представлено несколько открытий – больших и малых, вплоть до целой иерархической системы. Зачастую *суть открытия состоит в новом содержательно ценном совещении каких-либо важных, но трудно совместимых свойств формы*.

Обнаружить художественное открытие – значит, найти ключ к наиболее полному пониманию произведения. Так осуществляется литературоведческое доказательство истинности непосредственного восприятия произведения, объясняется, какие именно элементы художественного произведения и как воздействуют на психику субъекта восприятия, вызывая необходимое художественное впечатление. С этой целью используются все необходимые методы анализа – семиотический, ритмический, психологический, контент-анализ и многие другие, если они объясняют, как социальное содержание трансформируется в художественное, как художник усиливает необходимое впечатление, эмоциональную оценку действительности. Этот анализ художественной техники призван вскрыть, насколько это возможно, объективные основы психологического воздействия художественного произведения на человека, детерминированность его восприятия материальной конструкцией произведения.

Но мало только указать на имеющееся в произведении художественное открытие. Необходимо также осветить трудности, которые стояли перед художником в реализации художественного познания, и способы их преодоления. А для этого следует обратиться к характеристике индивидуальных (субъективных) детерминант художественного творчества – особенностей общего и специального художественного образования, идеологической позиции, мировоззрения, интересов, духовного мира художника. Большую роль на данном этапе анализа вы-

полняет биографический метод, а также характеристика психологических способностей творца. К анализу привлекаются знания о личном окружении художника (его учителях, друзьях, родственниках, недругах и т. д.), социальной обстановке, условиях и образе жизни, образовании, переписке, социальных ориентирах и мировоззренческих взглядах, изучаются личные качества художника (талант, темперамент, черты характера, гражданская и сенсорная острота восприятия мира и т. п.) с целью выявления характера их воздействия на стиль, манеру письма, результаты творчества и, таким образом, научно обоснованного объяснения индивидуальных качеств произведения. Без такого анализа художественное произведение не будет понято как творческое достижение, как личный вклад художника в развитие искусства.

Теоретическим объяснением особенностей формы художественного произведения, зависимости устройства формы от содержания, уровня развития искусства и субъективных качеств творца завершается процесс объективации непосредственного впечатления, а с ним и теоретико-эстетический анализ (или критика) художественного произведения. Предполагается, что в ходе такого теоретического обоснования чувственного впечатления, логического анализа соотношения содержания и формы достигается конечная цепь анализа – понимание антропологического, аксиологического и культурно-воспитательного потенциала анализируемого произведения.

#### ***Литература:***

1. Храпченко, М. Размышления о системном анализе литературы / М. Храпченко. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1975. – № 3. – С. 90–112.
2. Волков, И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф. Волков. – 2-е изд., доп. – Москва : Искусство, 1988. – 253 с. – Текст : непосредственный.
3. Маркс, К. Письмо Ковалевскому, апрель 1879 г. / К. Маркс, Ф. Энгельс : сочинения ; под ред. В. Адоратского. – Т. XXVII. – Москва : Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. – 750 с. – Текст : непосредственный.

#### ***References:***

1. Khrapchenko, M. Razmyshleniya o sistemnom analize literatury / M. Khrapchenko. – Tekst : neposredstvennyy // Voprosy literatury. – 1975. – № 3. – S. 90–112.
2. Volkov, I.F. Tvorcheskije metody i khudozhestvennyye sistemy / I.F. Volkov. – 2-e izd., dop. – Moskva : Iskusstvo, 1988. – 253 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Marks, K. Pis'mo Kovalevskomu, aprel' 1879 g. / K. Marks, F. Engel's : sochineniya ; pod red. V. Adoratskogo. – T. XXVII. – Moskva : Partizdat TsK VKP(b), 1936. – 750 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Галимова, Н.В. Экслибрис – информативная система книжной культуры / Н.В. Галимова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 62–65. – Библиогр.: с. 64 (11 назв.).

УДК 097

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

### **ЭКСЛИБРИС – ИНФОРМАТИВНАЯ СИСТЕМА КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает одну из значимых творческих практик книжного искусства: информативный знак владельческого оповещения – экслибрис. Экслибрис, как самостоятельная графическая система книжного искусства, в новое время всё больше привлекает интерес исследователей. Обращение к анализу книжной владельческой символики с позиции культурологии объясняется возможностью классификации имеющихся в настоящее время неполных исследований по данной проблеме.

**Ключевые слова:** экслибрис; книжный дизайн; графический знак; символ; владельческое оповещение; искусство книги.

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

### **EXLIBRIS – INFORMATIVE SYSTEM OF BOOK CULTURE**

**Annotation.** The author of the article considers one of the most significant creative practices of book art: the informative mark of owner notification – exlibris. The book exlibris, as a separate graphic system of book art, attracts more and more attention of researchers in the new time. Address to the analysis of book ownership symbols from the position of culturology explains the possibility of classification of the currently incomplete studies on this problem.

**Keywords:** book exlibris; book design; graphic sign; symbol; book ownership; book art.

Проводя культурологические исследования творческих взаимоотношений разных изобразительных и дизайнерских практик, нельзя проигнорировать такой вид творчества, как искусство книгоиздания, которое определило на многие годы вперед развитие мировых цивилизаций. Одной из важнейших изобразительных систем книжного искусства в контексте многообразия существующих в этом виде дизайнерских практик является информативный владельческий знак, или экслибрис. Экслибрис в переводе с латинского языка означает «из книг», или *книжный знак*. Чаще всего, это небольшое графическое произведение, в аллегоричной

форме повествующее о пристрастиях или профессии владельца книжных библиотек, принято размещать на оборотной стороне переплета книг.

Согласно историческим сведениям, прототипы современных экслибрисов были найдены на футлярах древнеегипетских рукописных книг (1500 лет до н. э.), в виде надписей извещающих имя фараона (владельца книг). В 1887 году в Тель-Эль-Амарнском архиве был обнаружен фаянсовый информативный знак, на котором было изображены имена «владельцев книги Аменофиса III и его супруги» [1, с. 21].

Одними из самых ранних древнерусских информативных подписей владельцев или дарителей книг считаются каллиграфические образцы на фолиантах XIV века, обнаруженные в церковных и монастырских библиотеках. Эти именные подписи больше известны как «вкладные записи». Примером *вкладной записи* может послужить образец, относящийся примерно к XVI–XVII вв.: «Лета 7124 Апреля в 1 день положил сию книгу глаголемую Апостол в дом Божий Воскресению Христову благочестивый и христоробивый раб Божий Василий Ярошевич Зенкевич» [10, с. 78].

Несколько веков в российских книгах в качестве именного уведомления применялись преимущественно *вкладные записи*. Первые исследователи информативных книжных знаков (В.М. Квитков, И.К. Антошевский, Р.В. Фрейман, В.А. Верещагин) прототипом русского экслибриса считали именно эту информационную каллиграфию [11, с. 65].

Изобретение И. Гуттенбергом печатного станка (1440–1450 гг.) стало первоначалом для последующего распространения в Германии книгопечатания и соответственно гравированной книжной знаковой геральдики. Одним из первых гравированных экслибрисов в Европе ученые считают геральдический символ рыцаря Бернгарда фон Рорбаха (гравер Бартель Шен, 1460 г.) [2]. Расцвет европейского книжного экслибриса приходится на середину XVI века и причиной этого стала увлечённость гравировкой книжных знаков величайших мастеров изобразительного искусства – А. Дюрера, Л. Кранаха, Г. Гольбейна младшего. Гравированный экслибрис, созданный Дюрером в 1525 г. для церковной библиотеки св. Лаврентия в Нюрнберге, является образцом знаково-геральдической символики [3, с. 34].

Благодаря проводимым Иваном IV в середине XVI в. государственным реформам и проникновению в Россию книгопечатания, возросла потребность издания «правильной» церковной литературы для формируемых приходских библиотек. Первой российской печатной книгой с датированным временем издания (19 апреля 1563 г. – 1 марта 1564 г.) является «Апостол» печатника Ивана Федорова. Книга была отпечатана в черном и красном цвете, снабжена гравированным фронтисписом с изображением еванге-

листа Луки, тиснением на переплете государственного герба царя Ивана IV (Грозного). Впоследствии эти владельческие геральдические знаки стали именоваться «суперэкслибрисами».

Первые напечатанные на отдельных листках бумаги владельческие оповещения с информацией о собственниках книжных собраний появились в период правления Петра Первого (1689–1725 гг.), у известных собирателей книг, просвещенных деятелей России «князя Д.М. Голицына, фельдмаршала Я.В. Брюса, лейб-медика Петра Первого Р. Аресина» [4, с. 37]. В этих книжных знаках наравне с геральдическими мотивами появляются иллюстративно-символические композиции, раскрывающие состав и характер библиотечных фондов, увлечений и пристрастий владельцев книг. К началу XVIII века в российских экслибрисах орнаментально-геральдические мотивы постепенно вытесняются сложными сюжетными композициями, которые получили широкое распространение во второй половине XIX столетия.

Уже к началу XX века, когда начинается стремительное развитие издательской деятельности, на выпускаемых книгах стали размещать «фирменные» знаки, которые отображали направление книгопечатной деятельности или наименование издательства. Многие из этих издательских знаков были выполнены ведущими мастерами графического искусства (В.А. Фаворский, М.В. Маторин, С.В. Чехонин, М.В. Добужинский и др.) [5, с. 8].

Искусство экслибриса многогранно: зашифрованное иносказание – одно из его основных изобразительных приемов. Творческие предпочтения дизайнеров книжного экслибриса позволяют проследить оригинальность их изобразительно-символических средств и художественно-графических приемов – от геральдических знаков до самых разнообразных аллегорических изображений и предметных форм. В результате этого экслибрис по сути воспроизводит этнокультурное своеобразие и художественные достижения определённого исторического периода, что превращает этот графический знак в социокультурный феномен.

На Северном Кавказе экслибрисы получили распространение в связи с возник-

новением в 20–30-х годах XX века в региональных этнических группах письменного языка. Данное обстоятельство способствовало утверждению среди горских народов начал образования и, как следствие этого, возникновению книгопечатания. Первыми образцами информативных книжных знаков у северокавказских народов возможно считать тамгообразные знаки и оттиски перстневых печатей, бытовавших в качестве владельческого оповещения. Дальнейшие эволюционные процессы информативной книжной культуры (эклибриса) в регионе были связаны с развитием книгоиздательского дела. Книжный знак начинает играть значимую роль в культуре народов как показатель степени культурного и интеллектуального уровня определённых слоёв населения. Представители творческой интеллигенции, ученые, библиофилы начинают коллекционировать книжные знаки. По этим миниатюрным графическим произведениям историки изучали творчество художников и восстанавливали старые библиотечные фонды. Вначале книжные собрания северокавказских библиотек в основном создавались из подаренных местными интеллигентами книг в дар общественным библиотекам. Обычно даритель сопровождал книги информативной записью или символическим изображением подтверждающим имя владельца. Нередко на книгах, кроме дарительной подписи «оставался наклеенный ярлык (эклибрис), владельческая печать», имевшая распространение в традиционной культуре Северного Кавказа [6].

#### **Литература:**

1. Гетманский. Э.Д. Ex libris. Охранная грамота книги : [в двух томах] / Э.Д. Гетманский. – Т. 1. – Тула, 1984.– 260 с. – Текст : непосредственный.
2. Слуцкий, А.И. О владельческих и дарственных надписях на книгах И.Д. Попко / А.И. Слуцкий. – Текст : непосредственный // Из исторического прошлого и духовного наследия северокавказского казачества. – Краснодар, 2003. – С. 53–57.
3. Никитин, А.Л. Дороги веков / А.Л. Никитин. – Москва : Советский писатель, 1980. – 232 с. – Текст : непосредственный.
4. Сметанина, С.И. Записи XVI–XVII вв. на рукописях собрания Е.Е. Егорова / С.И. Сметанина // Археографический ежегодник за 1963 год. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1964. – 360 с. – Текст : непосредственный.
5. Федоров, В.Д. Русский книжный знак / В.Д. Федоров. – Москва : Биологические науки, 1995. – 78 с. – Текст : непосредственный.
6. Томов, Е. Эклибрис – Ex Libris: история, развитие и проблемы / Е. Томов. – София : Болгарский художник, 1977. – 318 с. : ил. – Текст : непосредственный.
7. Ortyl, T. Marzija Zaksygarina i jej wielka pasja / T. Ortyl. – Text : direct // Sanockie zapiski numizmatyczne. – Sanok, 2000. – № 1 (17). – Styczeń – kwiecień Rok V. – S. 31–35.

В библиотечных фондах «дарственные» чаще всего наличествуют в виде информативных записей и экслибрисов. Несомненно, владельческие и дарственные записи могут в полной мере рассказать биографию отдельных экземпляров книг, но сама природа владельческих записей затрудняет возможность их библиографического исследования. В связи с этим в наше время актуализируется вопрос «о подготовке каталогов книг с автографами, владельческими записями и экслибрисами» [7]. В контексте этого необходимо учесть, что вкладные или владельческие информативные записи не получили широкого распространения (были случайными или в единственном экземпляре), в то же время экслибрис (даже в версии владельческой печати) свидетельствовал о существовании в обществе определенной культуры книжного коллекционирования (книжных собирательств). Исследование этих книжных собраний, «их судеб, круга книжных интересов их владельцев – шаг к пониманию истории культуры региона» [8].

В настоящий период времени экслибрис как творческий компонент книжного графического искусства, приобрел собственное символично-информативное своеобразие и самостоятельность. У дизайнеров, создающих экслибрисы, своя зрительская аудитория, свои почитатели и коллекционеры, а точнее – своё место в духовной жизни общества. Как подметил А. Никитин, «этот маленький эстамп <...> стал самостоятельной формой графики – точной, лаконичной, сложной, чрезвычайно ёмкой» [9, с. 64].



8. Худoley, В.В. Экслибрис в России XX века / В.В. Худoley // Невский библиофил : альманах. – Вып. 5. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2000. – 272 с. – Текст : непосредственный.

9. Экслибрисы и штампы частных коллекций в фондах Исторической библиотеки : [каталог] / Гос. публ. ист. б-ка России ; [сост. В.В. Кожухова]. – Москва : Изд-во ГПИБ, 2015. – 176 с. – Текст : непосредственный.

10. Кривкова, Е.И. Именем Пушкина наречена... К 100-летию Краснодарской краевой универсальной научной библиотеки им. А.С. Пушкина / Е.И. Кривкова. – Текст : непосредственный. – Краснодар, 2000. – С. 5.

11. Рубцова, А. Автографы, автографы, автографы // А. Рубцова, А. Слуцкий. – Текст : непосредственный // Проблемы культуры и информатизации. – 1999. – № 4 (15). – С. 21–23.

**References:**

1. Getmanskij, E.D. Ex libris. Okhrannaya gramota knigi : [v dvukh tomakh] / E.D. Getmanskij. – Т. 1. – Tula, 1984. – 260 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Slutskiy, A.I. O vladel'cheskikh i darstvennykh nadpisyakh na knigakh I.D. Popko / A.I. Slutskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Iz istoricheskogo proshlogo i dukhovnogo naslediya severokavkazskogo kazachestva. – Krasnodar, 2003. – S. 53–57.

3. Nikitin, A.L. Dorogi vekov / A.L. Nikitin. – Moskva : Sovetskiy pisatel', 1980. – 232 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Smetanina, S.I. Zapisi XVI–XVII vv. na rukopisyakh sobraniya E.E. Egorova / S.I. Smetanina // Arkheograficheskiy ezhegodnik za 1963 god. – Moskva : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1964. – 360 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Fedorov, V.D. Russkiy knizhnyy znak / V.D. Fedorov. – Moskva : Biologicheskie nauki, 1995. – 78 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Tomov, E. Ekslibris – Ex Libris: istoriya, razvitie i problemy / E. Tomov. – Sofiya : Bolgarskiy khudozhnik, 1977. – 318 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Ortyl, T. Marzija Zaksygarina i jej wielka pasja / T. Ortyl. – Text : direct // Sanockie zapiski numizmatyczne. – Sanok, 2000. – № 1 (17). – Styczeń – kwiecień Rok V. – S. 31–35.

8. Khudoley, V.V. Ekslibris v Rossii XX veka / V.V. Khudoley // Nevskiy bibliofil : al'manakh. – Vyp. 5. – Sankt-Peterburg : Sudarynya, 2000. – 272 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Ekslibrisy i shtempeli chastnykh kollektsey v fondakh Istoricheskoy biblioteki : [katalog] / Gos. publ. ist. b-ka Rossii ; [sost. V.V. Kozhukhova]. – Moskva : Izd-vo GPIB, 2015. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Krivkova, E.I. Imenem Pushkina narechena... K 100-letiyu Krasnodarskoy kraevoy universal'noy nauchnoy biblioteki im. A.S. Pushkina / E.I. Krivkova. – Tekst : neposredstvennyy. – Krasnodar, 2000. – S. 5.

11. Rubtsova, A. Avtografy, avtografy, avtografy // A. Rubtsova, A. Slutskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Problemy kul'tury i informatizatsii. – 1999. – № 4 (15). – S. 21–23.

**Для цитирования:** Тюрина, Л.А. Музыкальные салоны провинции: правопреемственность творческих объединений Тамбовской области / Л.А. Тюрина, С.А. Чеботарёв. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 66–70. – Библиогр.: с. 66 (3 назв.).

УДК 78.05

**Тюрина Лариса Александровна,**

кандидат педагогических наук, доцент;

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина», доцент кафедры сценических искусств

E-mail: sergin1@mail.ru

Россия, г. Тамбов

**Чеботарёв Сергей Алексеевич,**

кандидат исторических наук, доцент;

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина», доцент кафедры сценических искусств

E-mail: culture@tsutmb.ru

Россия, г. Тамбов

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ САЛОНЫ ПРОВИНЦИИ: ПРАВОПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**Аннотация.** В данной статье авторы рассматривают существование и деятельность музыкальных салонов на территории Тамбовской области как историческое свидетельство, обуславливающее направленность более поздних форм выражения социально-культурной идеологии. Работа также посвящена изучению причин формирования тамбовскими коллективами специфического информационного следа в отечественном искусстве.

**Ключевые слова:** музыкальные салоны; музыкально-литературные вечера; провинциальное искусство.

**Larisa Tyurina,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

Tambov State University named after G.R. Derzhavin,  
Associate Professor of the Department of Performing Arts

E-mail: sergin1@mail.ru

Russia, Tambov

**Sergey Chebotarev,**

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;

Tambov State University named after G.R. Derzhavin,  
Associate Professor of the Department of Performing Arts

E-mail: culture@tsutmb.ru

Russia, Tambov

### **MUSIC SALONS OF THE PROVINCE: SUCCESSION OF CREATIVE ASSOCIATIONS OF THE TAMBOV REGION**

**Annotation.** In this article, the authors consider the existence and activity of music salons in the Tambov region as historical evidence that determines the direction of later forms of expression of socio-cultural ideology. The work is also devoted to the study of the reasons for the formation by Tambov collectives of a specific information trail in Russian art.

**Keywords:** musical salons; musical and literary evenings; provincial art.

Показателем общей культуры населения является качество его досуга. Способы

проведения свободного времени, методы соединения в нём как исключительно раз-

влекательного, так и познавательного элементов непосредственно отражают тот вид деятельности, в котором люди находятся по своей воле. Воля как совокупность интуитивных желаний и предрасположенностей, впитавшая в себя некоторый национальный компонент, в свою очередь – продукт социального масштаба, который наравне с событийным фоном и привычками каждого человека формирует менталитет. В преддверии года, объявленного периодом прославления нематериального творчества и народного искусства, мы считаем важным разобрать историко-бытовой и музыкальный аспекты творческой жизни Тамбовской области, начиная с эпохи, когда светскость уже достаточно глубоко проникла в усадьбы зажиточных помещиков, создала там крепостные театры, учредила музыкально-литературные салоны, из гостевых представлений выросших в полноценные концерты «международного уровня». Однако для понимания последствий деятельности культурно-досуговых объединений в контексте привычной жизни представителей купечества и дворянства Тамбовской губернии 19 – нач. 20 века следует дать небольшое пояснение относительно состояния культурного фонда тамбовчан в конце второй половины восемнадцатого века.

Ещё в первой половине восемнадцатого века, во время правления Анны Иоанновны, северная часть Тамбовской губернии была пристанищем «недорослей», укрывавшихся от службы и государственного обременения, что не могло положительно влиять на нравы уездных купцов и дворян. Малограмотные искатели увеселений, прибегавшие к доступным привилегированному сословию связям, однако, были «вычислены» и в скором времени отправлены в Семёновский полк [1, с. 18]. Архитектурное наследие не отличалось изяществом, более походя на застройку окраин уездных городов Черноземья (разномастные дома-избы, выполненные в отсутствии всякого стиля, хозяйственные пристройки, не маскировавшиеся в эстетических целях), менталитет, по воспоминаниям Г.Р. Державина, назначенного на пост губернатора будущего центра провинциального искусства, был исполнен грубости и отсутствия привычных столичным гостям манер (купеческий этикет, вероятно, часто ограничивался скудной лексикой при

обилии прямолинейности и бесцеремонных бытовых издержек). Делопроизводство велось с многочисленными нарушениями, а отсутствие конкретной документации не только осложняло управление городскими ведомствами, но и ставило в дальнейшем препятствия исследователям, желавшим описать социальный компонент жизни Тамбовщины в первой половине восемнадцатого столетия. В восьмидесятых годах рассматриваемого выше периода жизнь наших соотечественников, их увлечения и, следовательно, их отношение к времяпрепровождению как к возможности преобразования досуга в «великосветское» и благородное занятие изменились. Дом Державина стал в некотором роде «салон», знакомящим горожан с лучшими образцами полезных для развития нравственных качеств «ремёсел»: губернатор постепенно вводил традицию проведения балов, танцевальных и музыкальных классов, занятий, аналогичных современному конструированию театральных костюмов.

Хотя эти изменения и не искоренили сословных пороков тамбовчан (связанных, прежде всего, с казнокрадством и взяточничеством), жизнь города всё же обрела более аристократический характер. Представители знатных семейств хотели прививать своим детям любовь к искусству и формам его выражения, стремление к просвещению и обозначению себя в светских кругах с позиций всесторонней одарённости и благопристойности. Более того, заметим одну интересную деталь – явление, феномен которого можно объяснить только в контексте подтверждения факта изменения идеологической части мышления населения Тамбовской губернии. В записках Г.Р. Державина (отделение V, страница 272) указывается, что буквально за несколько месяцев (до осмотра губернии Нарышкиным в 1787 году) в храмах Тамбова распространилось итальянское пение, а во всей губернии дворяне стали увлекаться пением как вокальным искусством, достойным внимательного развития (мы можем предположить заинтересованность привилегированных сословий в домашнем музицировании, доступном на тот момент – существование, например, наёмных оркестров подтверждается проведением балов и празднеств, что также говорит о возможностях знатных горожан к обу-

чению игре на духовых и струнных музыкальных инструментах). Был учреждён певческий класс для желающих обучаться такому мастерству, состоящий, как пишет Державин, не менее чем из 400 детей. Следует, правда, сказать, что их родители в первое время достаточно категорично относились к нововведениям, а культуру в целом тамбовчанам приходилось прививать не без привлечения полиции [1, с. 25–26]. Данный момент, к сожалению, свидетельствует о примитивности взглядов большинства представителей привилегированного сословия. Однако необходимо отметить положительную динамику заинтересованности жителей провинции в просвещении, начавшуюся с приходом в быт постоянного музыкального и певческого компонентов.

Деятнадцатый век стал временем расцвета хорового искусства, тесно переплетенного с народным песенным ремеслом: капеллы князя Голицына с феноменально развитыми певчими, способными интонировать без камертона; поместные празднества, где в сопровождении торжественных номеров чаще звучали искусные инструментальные аккомпанементы, балы в городской черте Тамбова, где демонстрировались многоголосные миниатюры собственного сочинения просвещенных господ и переложённые для хора фольклорные мотивы – всё это обсуждалось, ставилось на сцене для вновь прибывших слушателей, привлекало столичных критиков уровня Ф. Толстого, однако со временем теряло свою актуальность. Смятенный дух неудавшейся революции, волнения крестьян соседних уездов не могли оставить знатные сословия, интересующиеся судьбой отечества и привыкшие художественно оформлять значительные исторические вехи, в стороне. Кроме того, открытие учебных заведений, в которых обучались не только представители дворянства, способствовало смещению интереса городской публики к сюжетно насыщенным перформансам. И.И. Дубасов пишет, что первая четверть восемнадцатого века также была охарактеризована благоприятными изменениями в социально-культурной среде: учреждение городского театра (при скромности человеческих и материальных ресурсов) принялось публикой сдержанно [1, с. 35] – к слову, отсутствие восторженной реакции можно объяснить значительным ростом со-

знательности дворян, интересовавшихся искусством. Они, равно как и купечество, чиновники и государственные служащие, уже имели опыт взаимодействия со столичными актёрами и артистами музыкальной эстрады, в чём авторам видится заслуга музыкальных обществ и их учредителей.

По прошествии первой половины столетия зарубежные концерты русской музыки Ю.Н. Голицына померкли, а гостиные С.А. Боратынского в Маре [3, с. 22] стали источником для следующей жанровой эпохи музыкального досуга губернской интеллигенции. Хоровую традицию старалась продолжить С.С. Чичерина, руководившая камерными певчими ансамблями, состоящими из детей крестьян, однако, объединение не было столь популярным, чтобы вновь привлечь внимание обывателей к более духовной и идейно прямой музыке. Музыкальная гостиная Михиных в Семёновке [3, с. 29–31], пожалуй, являлась в подобном сравнении более перспективным образцом интеллектуального домашнего досуга в ракурсе объединения зарубежного фортепианного репертуара с пьесами собственного сочинения, импровизацией литературного и декламационного характера. В среде духовенства, где качество проведения службы измерялось навыками певчих и ответственностью глав епархии за соблюдение внутреннего формального распорядка, благодаря владыкам Макарию и Феофану изменился подход к выбору служителей [1, с. 136]. От них требовались как образованность и крепость убеждений, так и способность к устройению угодных епархии условий для духовного обогащения прихожан. Именно форма инициативного выражения творческих идей в рамках создания определённых музыкально-литературных и духовно-просветительских сообществ постепенно развивала в городской среде (Тамбова, Кирсанова, Козлова) стремление к народному образованию. Предложения, способствовавшие развитию его институтов, поддерживались административно, о чём говорит создание в течение данного периода народных школ, классов и училищ.

Подобным образом, по словам краеведа Дубасова [1, с. 125], Тамбовская губерния из дикой крепости, окружённой степями с одной и непроходимыми лесами с другой стороны, переродилась в облагороженный

центр подготовки выдающихся деятелей империи и экономически значимую базу провинциального сектора.

Следует также сказать о жизни польских ссыльных на территории современной Тамбовской области – не потому, что за время значительного притока иностранной интеллигенции (1830–1860-е годы) историографами были зафиксированы элементы взаимопроникновения культурных традиций и национального колорита – причина несколько иная. Высланные за преступления политического характера, молодые поляки спокойно принимались русским дворянством, но чаще всего собирались в группы, проводя свободное время в узком кругу соотечественников. Среди таких собраний могли быть «музыкальные клубы»: на возникновение данного суждения повлияла статистика количества образованных переселенцев в крупных городах губернии, среди которых был и музыкант И.И. Держинский [2, с. 281], а также история И.Ф. Родзевича, арестованного в Вильно за наличие нот, относящихся к польскому восстанию, и через год устроенного работать в Тамбов. Влияние деятельности подобных процессов на идеологию жизни тамбовчан следует рассмотреть в перспективе: после революции 1917-го польский народ достаточно быстро ассимилировался – это позволяет говорить о возможном перетекании идей народной свободы и жизни вне сословных привилегий [2, с. 283]. Однако, это только предположение: далее следует продолжить изложение подтверждённых фактов.

Во второй половине девятнадцатого века «салонная» жизнь плавно перетекает в центр губернии. Камерные ансамбли усадеб сменились городскими оркестрами, музыкально-литературные вечера стали проводиться по инициативе городского дворянства, а любители домашнего музицирования приобрели возможность участия в представлениях инструментально-камерных произведений для избирательной публики. Это небольшое свидетельство изменения ракурса социального внимания подтверждает факт принятия столичных прогрессивных идей и моды на интерес к судьбе отечества, принесённых гастролирующими артистами. То есть, произошедшие изменения ключевых вопросов, обсуждаемых сословной элитой, повлекли за собой развитие патриоти-

ческого элемента социального мышления и особый интерес к русскому музыкальному творчеству как к источнику новой русской эстетики искусства. К первому опыту проведения закрытых концертов с вольной программой, где большая часть артистов – просто талантливые дворяне, можно отнести празднование Татьянинного дня в Английском клубе [3, с. 285]. Эти тематические выступления отчасти можно считать салонными, так как постоянными участниками клуба были чиновники и представители городской интеллигенции, знакомые друг другу, а атмосфера вечеров, как можно предположить, формализовалась только в привычном для сословной иерархии «церемониале».

Через десятилетие по инициативе губернатора А.А. Фридерикса и части его влиятельных знакомых было создано Общество любителей музыкального и драматического искусства, правопреемником которого считается Тамбовское отделение императорского русского музыкального общества. Выступления местных профессиональных артистов и гастролёров систематизировались, городская публика стала более разнообразной, а среди отдельных социальных групп появились свои кружки [3, с. 290] и общества – их неофициальная (по сравнению с камерными и симфоническими собраниями, имевшими постоянные афиши на городских сценах) деятельность приближалась к понятию салонности. Начало двадцатого века помогло Кружку любителей инструментальной и вокальной музыки пропагандировать свои идеи на фоне ставших привычными выступлений струнных квартетов и фортепианных дуэтов: подготовленную публику было несколько проще заинтересовать в посещении вечеров М.А. Боратынского, чей дом стал полноценным музыкальным салоном, в котором также принимались выдающиеся студенты музыкального училища [3, с. 309–312].

Многочисленные кружки развивались наравне с клубами, среди которых большую часть составляли закрытые собрания с членскими взносами и уставами. Примечательно, что в десятых годах двадцатого века работа клубов, образованных в более ранние периоды, регламентировалась уставами, где отдельным пунктом могли стоять благотворительность или условие резервации нескольких мест для представителей охранных ве-

домств. Также любая литературная и музыкальная программа вечера проходила проверку цензорами, и только после этого учредители собраний могли с обыкновением участием полиции проводить намеченный перечень мероприятий. Такое внимание городского управления, призванного следить за отсутствием политических и иных изысканий интеллигенции, свидетельствует об идеологической значимости клубов (в том числе и женских, которые имели частный, более салонный характер и устраивались дамами наподобие салонов А.К. Воронцовой-Дашковой) для представителей привилегированных сословий, ищущих теперь прогрессивные взгляды на социальное устройство России и её будущее на мировой арене.

В заключение необходимо отметить, что на рубеже девятнадцатого и двадцатого

веков существование музыкальных салонов как инициативных досуговых объединений практически слилось с культурой проведения музыкально-литературных вечеров и редких авторских концертов в небольших залах, как, например, в Козлове (Общество народных чтений – И.П. Хрущёв, А.М. Жемчужников). Также частные лица – А.Д. Кастильский, Л.М. Матковский, договаривавшиеся с залами Коммерческого и Общественного собраний, становились организаторами востребованных публикой чтений и музыкальных программ. В свою очередь, в Моршанске Купеческий клуб становился местом проведения вечеров любителей музыки, но чаще всего сезонные камерные концерты сопровождали народные чтения в саду.

#### ***Литература:***

1. Дубасов, И.И. Очерки из истории Тамбовского края : исследование / И.И. Дубасов. – Вып. 1. – Москва : Тип. Елизаветы Гербек, 1883. – 263 с. – Текст : непосредственный.
2. Дьячков, В.Л. Восприятие поляков и польского Советским государством и обществом в 1917–1945 гг. (тамбовский случай) / В.Л. Дьячков. – Текст : непосредственный // Россия и Польша: опыт тысячелетнего соседства : материалы конференции / под редакцией С.В. Леонова, Г.В. Талиной. – Москва : МПГУ, 2019. – С. 277–298.
3. Казьмина, Е.О. Музыкальная культура Тамбовского края. Часть 1. 1786–1917 : монография / Е.О. Казьмина. – Тамбов, 2009. – 441 с. – Текст : непосредственный.

#### ***References:***

1. Dubasov, I.I. Ocherki iz istorii Tambovskogo kraja : issledovanie / I.I. Dubasov. – Vyp. 1. – Moskva : Tip. Elizavety Gerbek, 1883. – 263 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. D'yachkov, V.L. Vospriyatie polyakov i pol'skogo Sovetskim gosudarstvom i obshchestvom v 1917–1945 gg. (tambovskiy sluchay) / V.L. D'yachkov. – Tekst : neposredstvennyy // Rossiya i Pol'sha: opyt tysyacheletnego sosedstva : ma-terialy konferentsii / pod redaktsiey S.V. Leonova, G.V. Talinoy. – Moskva : MPGU, 2019. – С. 277–298.
3. Kaz'mina, E.O. Muzykal'naya kul'tura Tambovskogo kraja. Chast' 1. 1786–1917 : monografiya / E.O. Kaz'mina. – Tambov, 2009. – 441 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Уланович, О.И. Постмодернизм: формы социальной рефлексии и художественного миромоделирования / О.И. Уланович, Ю.И. Карпушенко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 71–78. – Библиогр.: с. 76 (16 назв.).

УДК 130.2

**Уланович Оксана Ивановна,**

кандидат психологических наук, доцент;  
УО «Белорусский государственный университет»,  
доцент кафедры теории и практики перевода

E-mail: oksana.ulanovich@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

**Карпушенко Юлия Игоревна,**

УО «Белорусский государственный университет»,  
факультет социокультурных коммуникаций,

обучающийся по специальности 1-21 06 01-02 Современные иностранные языки

E-mail: k.ju\_lia@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

### **ПОСТМОДЕРНИЗМ: ФОРМЫ СОЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ**

**Аннотация.** На основе анализа проявлений постмодернистской рефлексии в современном обществе и культуре авторы статьи формулируют ключевые векторы и формы концептуального и эстетического моделирования мира в искусстве, философии и социальной реальности в эпоху постмодерна. Рассматриваемые в тесной взаимосвязи, данные формы объясняют своеобразие «кода» постмодернистского мировосприятия.

**Ключевые слова:** постмодернизм; постмодернистская рефлексия; формы художественного выражения; мировосприятие; миромоделирование.

**Oksana Ulanovich,**

Candidate of Psychology, Associate Professor;  
Belarusian State University,

Associate Professor of the Department of Translation Theory and Practice

E-mail: oksana.ulanovich@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

**Julia Karpushenko,**

Belarusian State University,

Student of the Faculty of Social and Cultural Communications

E-mail: k.ju\_lia@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

### **POSTMODERNISM: FORMS OF SOCIAL REFLECTION AND ARTISTIC MODELING OF THE WORLD**

**Annotation.** Based on the analysis of the manifestations of postmodernism reflection in modern society and culture, the authors of the article formulate the key tendencies and forms of conceptual and aesthetic modeling of the world in art, philosophy and social reality in the postmodern era. Considered in close entwinement, these forms explain the uniqueness of the “code” of the postmodern worldview.

**Keywords:** postmodernism; postmodern reflection; forms of artistic expression; worldview; modeling of the world.

Эпоха постмодерна и ее предшественник – модерн – являются порождениями интеллектуальной мысли Запада и выступают

двумя ведущими геополитическими проектами Новой и Новейшей истории соответственно. Сама приставка *пост-* свидетель-

ствует, что корни постмодерна следует искать в модерне, однако семантика термина никак не раскрывает в действительности конфронтативный характер взаимоотношений модерна и постмодерна. С конца 1960-х гг. постмодерн агрессивно восстает против ценностей и установок модерна, которому были присущи вера в могущество человеческого разума, прогресс и развитие объективной науки, стремление к системной организации жизни. Отрицая традиционные ценности модерна, постмодерн кардинально меняет «правила игры» в разных сферах социального пространства: в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, науке и даже в пространстве медийной коммуникации, трансформирует картину мира, представления о жизни и человеке, параметры и нормы социального взаимодействия, порождает, по сути, иную модель современной цивилизации. Сегодня можно даже уверенно заявлять, что в эпоху постмодерна меняется и сам конструкт всего общества, причем в сторону не просто либерализации норм традиционного уклада, а вплоть до тотального их отрицания, что чревато хаосом сплошь и рядом демонстративного попираания принципов деонтики (базирующихся на понятиях долженствования и права) и деонтологии (этики, морали и нравственности).

Постмодерн – эпоха кризисная, закономерно порождающая и кризис системы взглядов на мир и общество – постмодернизм. Если термином «постмодерн» обозначается конфигурация мироустройства в комплексе экономических, политических и культурных аспектов социума, то термин «постмодернизм» относится к типу культурно-философской рефлексии, мировоззрению, что воплощается в создании новых концепций, стилей, практик в искусстве, философии, коммуникации. Постмодернизм – это манифестация ключевых черт эпохи постмодерна в философской мысли и искусстве. Ф. Джеймисон связывает возникновение постмодернизма с потребностями отражения в культуре новых форм общественной жизни и экономического порядка – общества потребления, театрализованной политики, масс-медиа и информатики [15, с. 27] – т. е. общества эпохи постмодерна.

Через призму рефлексии индивидуального сознания над новосозданной конфигурацией общественного порядка опре-

деляет постмодернизм Л.И. Горбунова как «особый взгляд на мир, особое мироощущение, характерное для человека новой эпохи – эпохи постмодерна. Прежде всего, это отражение кризиса – кризиса модерна, кризиса западного рационализма и идеала всеобщего прогресса, кризиса рационально обоснованных ценностей западной буржуазной культуры» [2, с. 269].

Большинство теоретиков постмодерна солидарны во мнении, что возникновение постмодернистской рефлексии и весьма неоднозначных форм эстетического реконструирования бытия в искусстве и философии предопределено создавшейся ситуацией перенасыщенности культуры, своего рода ее «усталостью», когда нивелируются или как минимум уступают свои позиции казавшиеся привычными ценности и ориентиры, когда в мире с все возрастающей информационной избыточностью возникает запрос на обновление ставших тривиальными способов миромоделирования. При этом, однако, отказ от старой модели концептуального освоения мира (модернизма) вовсе не воплотился в генерировании модели новой. Вследствие чего в образовавшемся вакууме немедленно и хаотично произрастают новые весьма разнообразные формы, стили, практики конструирования бытия. Тем самым системная строгость, стройность и полнота сменились энтропией многоголосья.

Суть постмодернистской асистемности заключается в отказе от притязаний на полноту, глубину, целостность и стройность потенциального охвата всех проявлений действительности. Отсутствие каких бы то ни было замкнутых паттернов и жестких алгоритмов относится как к искусству, так и к экономике, науке, политике, образованию, коммуникации и даже морали. В этой связи французский философ и теоретик постмодернизма Ж.-Ф. Лиотар замечает, что следствием асистемности в эпоху постмодерна является «разрыв социальной связи и переход социальных групп в состояние некой массы, состоящей из индивидуальных атомов, вовлеченных в абсурдное броуновское движение» [8, с. 36].

Постмодернизм как мировоззренческая проекция внутренне весьма неоднороден и интегрирует ряд проекций, модусов и практик. Однако возможно все же эксплици-



ровать некоторые общие принципы данного философствования и сконструировать более или менее целостное видение форм и инструментов постмодернистской рефлексии и художественного выражения – т. е. через ретроспективный взгляд описать своего рода «язык» постмодерна. Отличительными чертами постмодернизма, как мы можем заключить, являются плюрализм как проявление эклектики, «деканонизация» (традиционных ценностей), эстетизация и эпатажность, смешение высокой и низкой культур, ироничность и деконструкция, стилизация и полистилистика и другие его более или менее отчетливо выделяемые особенности. При этом нельзя не согласиться с мнением Р. Тарнаса, что «в самых общих чертах постмодернистское мышление можно рассматривать как незавершенный и непостоянный набор положений, который складывается постепенно под влиянием множества разнообразнейших интеллектуальных и культурных толкований» [10, с. 189]. Предлагаем все же рассмотреть некоторые наиболее приметные черты и практики постмодернистской рефлексии и описать «код» постмодернистского концептуального и эстетического конструирования бытия в искусстве, философии и в реальности.

Оппозиция установок модернизма и постмодернизма в развитии культуры, искусства и философской мысли такова: модернизм акцентирует и воплощает идею созидания, настаивает на разрыве с традицией и стремится к конструированию нового невиданного мира; постмодернизм, напротив, исходит из признания того, что все принципиально и потенциально возможное уже создано, в связи с чем генерировать более уже нечего, и обновление возможно только в переистолковании, ретрансляции, реструктурировании ранее уже порожденного человеческим гением. Тем самым, созданное ранее есть основа создаваемого сегодня, что и заключается в **деконструкции** как механизме «культуротворения» в эпоху постмодерна.

Постмодернизм в его эстетической активности полностью переориентировался с акта созидания на практику дублирования, аналогизации, цитирования и, в конце концов, коллажа. Практику деконструкции Е.Н. Яркова именуется наиважнейшим элементом культуры постмодернизма – «в ее рамках осуществляется не только демонтаж

ценностно-смыслового каркаса уходящей модернистской культуры, но и включаются механизмы сборки – т. е. предпринимаются попытки создания нового такого рода каркаса за счет перекомпоновки элементов старого» [14, с. 1503]. Таким образом, в основе постмодернизма заложено переключение культуротворческой активности с акта реального творения на коллаж, конструирование, компиляцию.

Произведения художников эпохи постмодернизма рассматриваются не как первичные в своей сути творения, а как аллюзивные отсылки к уже ранее созданному и имеющемуся в фонде культурного наследия общества. Так, многие современные литературно-художественные произведения строятся как мозаика цитат и превращаются, по сути, в книги-цитаты. Таковым является роман Умберто Эко «Остров Накануне». В тексте смонтированы фрагменты научных и художественных произведений преимущественно XVII века; широко используются сюжеты живописных полотен – от Веласкеса и Вермеера до Жоржа де ла Тура, Пуссена и Гогена; многие пассажи романа воспроизводят известные картины [11]. Аналогичным образом в сюжете романа Б. Акунина «Ф.М.» переосмыслены и органично интегрированы в текст произведения фрагменты романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского.

Важно, что в деконструктивной стратегии постмодернизма имеет место не просто уход от созидания, от творчества, но дистанцирование как от реального созидания, так и от тотального разрушения. «Стилевые реминисценции и заимствования в постмодернистском контексте теряют свое первоначальное значение, превращаясь в имиджи, фрагменты, объекты для свободных манипуляций», – так данную тенденцию объясняет Е.И. Трофимова [12, с. 171]. В интерпретации Е.Н. Ярковой, «семантически постмодерн являет собой образец культуры разрушительно-созидательного хаоса, составляющего сущность этой эпохи» [14, с. 1498].

В практике безграничной деконструкции постмодернисты опираются на ключевой тезис постмодернизма: «Мир как текст», в соответствии с которым реальность – это бесконечный текст, повествование, дискурс, и вне текста ничто не существует. Любая культура является не чем иным, как суммой

текстов или «интертекстом», и ключевым инструментом постмодернистской рефлексии и эстетического миромоделирования является осознанное или неосознанное «подражание» некоторому тексту или же взаимовключенность текстов.

Термин «интертекстуальность» был предложен Ю. Кристевой в конце 60-х гг. XX в. и определяется автором как «та текстуальная интеракция, которая происходит внутри отдельного текста», а именно, как особое свойство текстов, заключающееся в наличии между ними таких связей, благодаря которым тексты (или их части) могут разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [16, с. 440].

В случае мотивированно закладываемого «диалога текстов» интертекстуальность является «частью сознательной стратегии»: «отсылать к произведениям, которые, прочно войдя в общее наследие, способны пробудить память читателя и заставить его воспринять значимость языка и литературы» (Н. Пьеге-Гро) [9, с. 141]. В случае немотивированной интертекстуальности «диалог текстов» является «бессознательным действием творческой памяти» (В.М. Жирмунский) [5, с. 339].

Итак, интертекстуальность является явным или неявным, мотивированным или немотивированным тематизирующим взаимодействием текстов в пространстве культуры постмодерна и проявляется в прямом или скрытом цитировании, аллюзиях, пародировании, подражании, в переработке и переосмыслении прежних тем, форм, моделей, которые в ранее предложенных интерпретациях утратили свою остроту и актуальность.

Таким образом, постмодернистское созидание через деконструкцию использует готовые элементы культуры, ранее созданные тексты (зачастую предшествующих эпох), которые цитируются, искусно рекомбинируются, переосмысливаются, «проигрывают» через призму современности прошлый опыт. И инструментом своего рода перезаписывания ранее созданного зачастую является *ироничная интерпретация*. Тем самым, мы можем фиксировать **ироничность** как еще один инструмент постмодернистской рефлексии и восприятия.

Характерный эпохе постмодерна тип коллективного мировосприятия и миромо-

делирования описывают термином «*ироничный*». Ирония – это не просто и не только изящный стилистический прием или форма комического, нацеленная на смеховую реакцию аудитории. Это совершенно уникальное средство идейно-эмоциональной оценки и эстетического отношения между субъектом (ироником) и объектом действительности. Ирония – двусмысленная насмешка над некоторой реальностью как акт испытания этой реальности на прочность в силу провоцирования сомнений в ее истинности и правдивости. Двойственность ее природы (как понимание за сказанным противного) проявляется в том, что ирония – это скрываемое за похвалой порицание, за притворным воодушевлением – разочарование, замаскированное под усмешку обвинение, под напускным безразличием – волнение, завуалированная под маской значимости ничтожность, под легкой небрежностью – серьезность. Это выводит феномен иронии за пределы категорий комического в сферу мировоззренческих установок: ирония – «форма мировоззрения» (О.А. Коновалова) [7, с. 3].

По мнению Ю.А. Кирюхина, вся современная культура – это «единое пространство всеобъемлющей иронии». Сегодня экспансия иронии «тотальна и повсеместна» [6]: она поселилась в искусстве, журналистике, рекламе, межличностной коммуникации, а также в науке, политике, экономике и даже в институциональном общении. Как утверждает О.А. Коновалова, в эпоху постмодерна ирония «стала не только атрибутом и сущностной характеристикой постмодернистской культуры, но и является общей моделью, в соответствии с которой происходит формирование и конструирование (моделирование) самых разных культурных феноменов и сфер постмодернистской действительности и самой этой действительности в целом» [7, с. 4]. Тем самым ирония предстает в качестве модели построения постмодернистской культуры.

Выше мы отмечали, что одной из форм постмодернистской рефлексии является *деконструкция*, имитация, ремейк – т. е. симуляция; и в этом процессе *ирония* – это симулятивная модель и инструмент постмодернистского миромоделирования, это та схема, «в соответствии с которой строится весь симулятивный процесс» [7, с. 14].

В своем диссертационном исследовании О.А. Коновалова выявляет следующие ключевые функции иронии в постмодернистской культуре, в качестве наиболее значимых из которых, важно отметить следующие: а) конструирующая (моделирующая) функция: ирония – модель и схема симуляции; б) коммуникативная: ирония определенным образом моделирует современное коммуникативное пространство; в) деструктивная: посредством иронии происходит разрушение прежних (часто заезженных) культурных форм; г) индикативная: ирония – индикатор кризисного состояния культуры, ее усталости; д) терапевтическая (защитная): ирония оказывает восстановительное воздействие на культуру, устраняет «усталость культуры» в эпоху кризиса [7, с. 16]. Можно утверждать об одновременно разрушительном и созидательном потенциале иронии, о ее деструктивно-конструктивной роли, что проявляется в развитии всех культурных феноменов в эпоху постмодерна: литературы, кинематографа, музыки и танца, сценического искусства, архитектуры и живописи, самых разных форм коммуникации.

Постмодернистское паразитирование на ранее созданном может приобретать форму *пастиша*. Пастиш – авторская мимикрия (имитация, часто ироничная), когда интегрируются открыто и откровенно заимствуемые стили, темы, идеи, мотивы. В отличие от пародии, пастиш не предполагает осмеяния или критики оригинального образца. Пастиш – это лишённое комизации пародирование. Обладая свойством подражания определенному стилю и манере, пастиш отказывается от издёвки и зубоскальства. В этой связи, Ф. Джеймисон называет пастиш «оболочкой пародии; опустошенной пародией; пародией, утратившей чувство юмора» [4, с. 277]. Распространившись от архитектуры до кинематографа, от живописи до музыки, пастиш стал фирменным знаком постмодерна. Наиболее ярко он проявился в литературе, где сливаются стили и эпохи, прошлое и настоящее, элитарное и массовое. Представляя собой метод соотнесения текстов и способ создания нового текста как деформирующий синтез фрагментов произведений, жанров и стилей, пастиш сопряжен с понятиями *стилизации* и *полистилистики*.

**Стилизация** – мотивированное уподобление, имитация характерных черт стиля, жанра, мотива, художественной традиции в новом создаваемом произведении искусства. По определению Е.В. Дашковой стилизация – «намеренное использование формальных признаков и образной системы того или иного стиля, уже известного в истории мировой культуры, в новом, в отличающемся от традиционно используемого художественном или культурном контексте» [3]. Рассматривая первичный продукт как законченную художественную форму, постмодернизм провозглашает суть творческой деятельности художников эпохи постмодерна в имитации данного образца посредством стилизации. При этом примат формы акцентирует не то, *что* воспроизводится, а то, *как* воспроизводится, что закрепляет феномен *текстуальной традиции*, а именно, некоторые текстовые регулярности, которые транслируются в ряде творений того или иного течения или жанра.

Тенденция стилизации в постмодернизме сопряжена с идеей «смерти автора», которая была провозглашена Р. Бартом в его одноименной статье [1]. Суть идеи в том, что у произведения есть не автор, а «скриптор», который «несет в себе не страсти, настроения и чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки». При этом «жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому» [1, с. 386].

Суть стилизации как тенденции в литературе постмодерна парадоксальным образом демонстрирует анекдотический случай из академической жизни: американский студент-филолог, познакомившись с «Гамлетом», был разочарован, открыв для себя лишь банальное собрание крылатых выражений и ничего более. Стилизация в эпоху постмодерна нивелирует уникальность первичного образца и тем самым грозит наградить великое лейблом «тривиальное».

**Полистилистика** – следующая важная типологическая черта постмодернистского существования культуры и общества, которую Е. Чигарёва определяет как композиционную технику, «в основе которой лежит соединение в одном произведении двух и более стиливых моделей» [13, с. 21]. Полистилистика весьма точно выражает постмодернист-

ское эклектичное видение и слышание и являет собою кардинальные композиционные манипуляции в развитии форм художественного выражения в мировой культуре.

Так, первый роман Умберто Эко «Имя розы» – причудливая и филигранно стилизованная смесь исторического романа, детектива, игры литературными и культурными ассоциациями, философской притчи и мистификации. А архитектурный стиль Фриденсрайха Хундертвассера – австрийского архитектора и живописца интегрирует элементы бионики, модерна, поп-арта, образуя уникальное сочетание. Цвета, криволинейные поверхности, спиралевидные формы, асимметрия, мозаика – все это есть демонстрация свободы, импровизация и своего рода произвол стиля.

Полистилистика задается, например, и через приемы *научного* и *исторического документализма* в литературе, при которых реальные исторические события, научные факты и даже исторические документы вписываются в авторский литературно-художественный нарратив. Так, активно эксплуатируемыми в современном литературном творчестве являются образ ученого Николы Тесла и его научные открытия (кинофильмы: «Ученик Чародея», «Расследования Мердока», «Кофе и сигареты», «Убежище», «Склад 13», «Филадельфийский эксперимент»; романы: А.Ю. Дубнов «Петля реки времени», К. Прист «Престиж», повесть С.В. Лукьяненко «Кредо» и др.).

Современные проявления деконструкции, интертекстуальности, иронизма, стилизации и полистилистики многочисленны и фиксируются в различных сферах искусства: литературе, живописи, архитектуре, театре и т. д., равно как и вне области эстетического – в различных сферах социумного пространства.

#### **Литература:**

1. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт. – Текст : непосредственный // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва : Наука, 1994. – С. 384–391.
2. Горбунова, Л.И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века / Л.И. Горбунова. – Текст : непосредственный // Вестник МГТУ. – 2011. – № 2. – С. 265–271.
3. Дашкова, Е.В. Стилизация как феномен современной культуры / Е.В. Дашкова. – Текст : электронный // Руснаука : [сайт]. – URL: <https://clck.ru/aoPa6> (дата обращения: 22.01.2022).
4. Джеймисон, Ф. Марксизм и интерпретация культуры / Ф. Джеймисон. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный учёный. – 2014. – 289 с. – Текст : непосредственный.

Завершая рассмотрение тенденций постмодернистской рефлексии и форм реконструкции мира в культуре и коммуникации, важным видится акцентировать, что всепроникающий иронизм как затрагивает классические традиции, так и выступает методом новаторского поиска (как, например, арт-практики – новый «язык» в искусстве); строится на гибридизации стилей, кодов, текстов, синкретичном слиянии элементов, воплощается в пародийно-иронической игре всеми смыслами культуры, размывая ранее возведенный водораздел между элитарной и массовой культурой. Тем самым, мы можем заявлять о тесном взаимопроникновении всех выделенных нами выше векторов мировосприятия и эстетического созидания в эпоху постмодерна. Рассмотрение их исключительно в тесном переплетении позволяет нам более или менее отчетливо уяснить своеобразие «кода» постмодернистского миромоделирования.

При этом важно отметить, что постмодернизм не есть огульное отрицание и отвержение всего предшествующего; постмодернизм ставит целью переосмысление и переоценку. Это парадигма нового мировосприятия, менталитет новой культурной эпохи, в котором виртуозно сочетаются элементы настоящего и прошлого, отражается динамизм жизни и сложность конфигураций общества, заложены гибкость и адаптивность к эволюционирующему контексту жизни. Это синтез нового и старого, возвышенного и обыденного, элитарного и массового, нормы и анти-нормы, разрушения и созидания. Постмодернизм не претендует на однозначную оригинальность, он опирается на такие способы действия, при которых заимствованные символы и элементы, попадая в новый контекст, частично утрачивают свое первоначальное значение, но обретают новый смысл.

5. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 406 с. – Текст : непосредственный.
6. Кирюхин, Ю.А. Ирония как актуальная форма комического : специальность 09.00.04 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Ю.А. Кирюхин. – Москва, 2011. – URL: <https://clck.ru/aoPbx> (дата обращения: 22.01.2022). – Текст : электронный.
7. Коновалова, О.А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна: Философский анализ : специальность 09.00.11 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / О.А. Коновалова. – Кемерово, 2005. – 20 с. – Текст : непосредственный.
8. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н.А. Шматко. – Москва : Институт экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с. – Текст : непосредственный.
9. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр ; общ. ред. Г.К. Косикова. – Москва : ЛКИ, 2008. – 240 с. – Текст : непосредственный.
10. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас. – Москва : КРОН-ПРЕСС. – 1995. – 335 с. – Текст : непосредственный.
11. Толмачев В.М. Зарубежная литература XX в. : учебное пособие для студентов вузов / В.М. Толмачев [и др.] ; под ред. В.М. Толмачева. – Москва : Академия, 2003. – 640 с. – URL: <https://clck.ru/aoPfc> (дата обращения: 22.01.2022). – Текст : электронный.
12. Трофимова, Е.И. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов / Е.И. Трофимова. – Текст : непосредственный // *Общественные науки и современность*. – 1999. – № 4. – С. 169–176.
13. Чигарёва, Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е.И. Чигарёва. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 368 с. – Текст : непосредственный.
14. Яркова, Е.Н. Постмодерн как культура межкультурной эпохи / Е.Н. Яркова. – Текст : непосредственный // *Философия и культура*. – 2014. – № 10 (82) – С. 1495–1505.
15. Jameson, F. Postmodernism and Consumer Society / F. Jameson. – London : Verso, 1998. – 113 p. – Текст : непосредственный.
16. Kristeva, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman / J. Kristeva. – Текст : непосредственный. – Paris, 1967. – Т. 23. – № 239. – P. 438–465.

#### **References:**

1. Bart, R. Smert' avtora / R. Bart. – Текст : neposredstvennyy // *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika*. – Moskva : Nauka, 1994. – S. 384–391.
2. Gorbunova, L.I. Postmodern kak tendentsiya razvitiya kul'tury XX veka / L.I. Gorbunova. – Текст : neposredstvennyy // *Vestnik MGTU*. – 2011. – № 2. – S. 265–271.
3. Dashkova, E.V. Stilizatsiya kak fenomen sovremennoy kul'tury / E.V. Dashkova. – Текст : elektronnyy // *Rusnauka* : [sayt]. – URL: <https://clck.ru/aoPa6> (data obrashcheniya: 22.01.2022).
4. Dzheymison, F. Marksizm i interpretatsiya kul'tury / F. Dzheymison. – Moskva ; Ekaterinburg : Kabinetnyy uchenyy. – 2014. – 289 s. – Текст : neposredstvennyy.
5. Zhirmunskiy, V.M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika / V.M. Zhirmunskiy. – Leningrad : Nauka, 1977. – 406 s. – Текст : neposredstvennyy.
6. Kiryukhin, Yu.A. Ironiya kak aktual'naya forma komicheskogo : spetsial'nost' 09.00.04 : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / Yu.A. Kiryukhin. – Moskva, 2011. – URL: <https://clck.ru/aoPbx> (data obrashcheniya: 22.01.2022). – Текст : elektronnyy.
7. Konovalova, O.A. Ironiya kak atribut kul'tury epokhi postmoderna: Filosofskiy analiz : spetsial'nost' 09.00.11 : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / O.A. Konovalova. – Kemerovo, 2005. – 20 s. – Текст : neposredstvennyy.
8. Liotar, Zh.-F. Sostoyanie postmoderna / Zh.-F. Liotar ; per. s fr. N.A. Shmatko. – Moskva : Institut eksperimental'noy sotsiologii ; Sankt-Peterburg : Aleteyya, 1998. – 160 s. – Текст : neposredstvennyy.
9. P'ege-Gro, N. Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti / N. P'ege-Gro ; per. s fr ; obshch. red. G.K. Kosikova. – Moskva : LKI, 2008. – 240 s. – Текст : neposredstvennyy.

10. Tarnas, R. Istoriya zapadnogo myshleniya / R. Tarnas. – Moskva : KRON-PRESS. – 1995. – 335 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Tolmachev V.M. Zarubezhnaya literatura XX v. : uchebnoe posobie dlya studentov vuzov / V.M. Tolmachev [i dr.] ; pod red. V.M. Tolmacheva. – Moskva : Akademiya, 2003. – 640 s. – URL: <https://clck.ru/aoPfc> (data obrashcheniya: 22.01.2022). – Tekst : elektronnyy.
12. Trofimova, E.I. Stilevye reministsentsii v russkom postmodernizme 1990-kh godov / E.I. Trofimova. – Tekst : neposredstvennyy // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. – 1999. – № 4. – S. 169–176.
13. Chigareva, E.I. Khudozhestvennyy mir Al'freda Shnitke / E.I. Chigareva. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2012. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.
14. Yarkova, E.N. Postmodern kak kul'tura mezhsivilizatsionnoy epokhi / E.N. Yarkova. – Tekst : neposredstvennyy // Filosofiya i kul'tura. – 2014. – № 10 (82) – С. 1495–1505.
15. Jameson, F. Postmodernism and Consumer Society / F. Jameson. – London : Verso, 1998. – 113 p. – Tekst : neposredstvennyy.
16. Kristeva, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman / J. Kristeva. – Tekst : neposredstvennyy. – Paris, 1967. – T. 23. – № 239. – P. 438–465.

**Для цитирования:** Хамидова, М.А. Метод, методология: понятия, свойства, связи, объекты / М.А. Хамидова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 79–81. – Библиогр.: с. 81 (5 назв.).

УДК 18.07

**Хамидова Марфуа Азизовна,**  
доктор искусствоведения, профессор;  
Государственная консерватория Узбекистана,  
профессор кафедры академического пения и оперной подготовки;  
ведущий научный сотрудник Института искусствознания Академии Наук РУз  
E-mail: khamidova.marfua@mail.ru  
Республика Узбекистан, г. Ташкент

### МЕТОД, МЕТОДОЛОГИЯ: ПОНЯТИЯ, СВОЙСТВА, СВЯЗИ, ОБЪЕКТЫ

**Аннотация.** В данной статье речь идет о методе и методологии как способе достижения научной цели посредством упорядоченной деятельности; освещаются вопросы, связанные с методологической компетенцией, сущностью, аспектами научно-познавательного процесса; с основными принципами, функциями, свойствами, а также характеризующими признаками искусствознания.

**Ключевые слова:** метод; методология; методологическая компетенция; научное познание; гносеология; искусствоведение.

**Marfua Khamidova,**  
Doctor of Arts, Professor;  
State Conservatory of Uzbekistan,  
Professor of the Department of Academic Singing and Opera Training;  
Leading Researcher at the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences  
of the Republic of Uzbekistan  
E-mail: khamidova.marfua@mail.ru  
Republic of Uzbekistan, Tashkent

### METHOD, METHODOLOGY CONCEPTS, PROPERTIES, RELATIONSHIPS, OBJECTS

**Annotation.** In this article we are talking about the method and methodology as a way to achieve a scientific goal through an orderly activity; highlights issues related to methodological competence, essence, aspects of the scientific and cognitive process; with the basic principles, functions, properties, as well as the characterizing features of art history.

**Keywords:** method; methodology; methodological competence; scientific knowledge; epistemology; art history.

Важнейшим условием получения знаний в различных областях является *метод* (с греческого *methodos*, т. е. путь к чему-либо) – способ достижения научной цели посредством упорядоченной деятельности и воспроизведения изучаемого в процессе его научного осмысления. И настоящий процесс, как основополагающий в науке, всегда вызывал интерес ученых и практиков с точки зрения сущности, цели и задач, инструментария и других аспектов. Этим и примечательны труды А. Генис [1, с. 227–233], В.Н. Дмитриевского [2, с. 118], С.П. Мамонто-

ва [3, с. 320], изучавших искусство и культурную политику разных эпох, теоретические основы науки о культуре – культурологии; М.А. Хамидовой, осветившей вопросы анализа, критики и пропаганды искусства через призму метода и методологии [5, с. 255]. О социологии, методологии и методах пишет В.А. Ядов [4, с. 49].

Итак, чёткая организация аналитического процесса, критический пересмотр известных подходов к интерпретации научной проблемы, строгое следование логике и технологии раскрытия материала, последова-

тельное усложнение, обогащение концепции и теоретические обобщения составляют *сущность методологии* в целом, а методологии *искусствоведения* в частности как системы взглядов, совокупности специфических познавательных средств и приемов, необходимых для глубокого и всестороннего *освещения научной идеи* в динамике, взаимосвязях, неповторимости, многообразии претворений и связи с действительностью.

Искусствознание, связанное с анализом искусства и искусствоведческих трудов, *обладая не только материалом, но и системой* знаний, которые обогащаются по мере накопления соответствующего базиса и опыта научно-исследовательской деятельности, использует в целях комплексного изучения художественной реальности, помимо собственно дисциплинарных инструментов, также выводы и наблюдения родственных научных направлений: психологии творчества, социологии, семиотики искусства, философии, культурологии, экономики. В числе общих принципов научного мышления особое место занимают индукция и дедукция.

*Индукция* (inductio – наведение) как возможность перехода от единичных фактов к общим положениям, имеет свои внутренние характеристики, такие как полная индуктивность; простое перечисление; научная индуктивность – приемы раскрытия связей, сложный анализ; метод сходства; метод различия; соединенный метод сходства и различия; метод сопутствующих изменений, в ходе которых совершается переход к общим положениям.

*Дедукция* (deduction – выведение) связана с логическим анализом и соответствующими выводами. В основе всех методов, связанных с теорией познания, лежат объективные законы действительности, что не исключает существования методов конкретных наук, обусловленных отраслевыми задачами.

*Методологическая компетенция* как важнейшее системообразующее начало научного проекта предполагает ряд действий.

Это способность организовать и провести (качественно, эффективно) исследование; обработать, оформить и представить материал и сделать выводы; аргументировано защитить свои позиции, выделить тенденции и прогнозировать будущее.

Это также талант к обнаружению и постановке проблем, продуцированию идеи в переломной ситуации; обоснованная деятельность (ценностная, мировоззренческая, позиционная); особый тип организации знаний, умений и готовность к научно-исследовательской работе; результативность, высокий уровень самосознания; опыт, предварительная подготовка, умение работать с аппаратом, владение методологией соответствующей области.

*Методы* исследования: аналогии, сравнения, системный анализ, комплексный анализ, синтез, эксперименты, наблюдения и др. обеспечивают широко предметное и сугубо дисциплинарное проникновение в материал в различных временных и пространственных охватах как в историческом, так и проблемно-теоретическом ракурсах.

*Методология* как совокупность средств, приемов, используемых в науке для достижения поставленной научной цели; как область, изучающая средства, предпосылки, принципы организации различных форм деятельности (познавательной, практической, преобразовательной и созидательной), является одной из сторон *научного познания* в целом.

Всякое научное открытие имеет методологическое содержание, так как связано с критическим пересмотром понятийного аппарата, предпосылок и подходов к интерпретации материала. Делая объектом анализа определенную сферу творчества, методология выступает одним из средств самопознания и самосознания науки.

Знание является продуктом конструктивной работы мышления, воспроизводящего связи и отношения объектов реальности. Методология вскрывает и анализирует результаты труда, как итоговых достижений в науке, технологии, искусстве. Связанная с *гносеологией*, анализирующей всеобщие характеристики познавательной деятельности, она фокусируется на *особенном*, которое воплощается в конкретных познавательных и историко-культурных ситуациях (условиях).

Современная методология выполняет *два типа функций*: выявляет смысл научной деятельности и ее взаимоотношений с иными формами созидания; решает задачи совершенствования и рационализации науки, опираясь на общеметодологические принципы и установки



Среди *проблем*, изучаемых методологией: описание и анализ этапов научного исследования; анализ языка науки; выявление области применимости отдельных процедур и методов, таких как объяснение, доказательство, эксперимент; анализ исследовательских концепций и принципов (редукционизм, элементаризм, системный подход и др.).

Если *редукция* (от фр. *reduction*, то есть сокращение) – методологический прием, заключающийся в приведении некоторых данных в удобный для анализа вид, то редукционизм – сведение высших явлений к низшим, основополагающим.

Говоря о характеризующих признаках научных исследований, следует иметь в виду их *концептуальность* (от фр. *concept* – понятие, познание, замысел, концепция), то есть наличие доминирующей, обрастающей различными ракурсами научной идеи; насыщенность научного исследования ярким, глубоким, богатым содержанием. А *концептуализация* предполагает в свою очередь целостность замысла и его разрешения как стройной динамической системы взглядов, суждений, предположений, выводов, что имеет теоретическую и практическую значимость.

#### **Литература:**

1. Генис, А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени / А. Генис. – Текст : непосредственный // Иностранная литература. – 1996. – № 9. – С. 227–233.
2. Дмитриевский, В.Н. Культурная политика между прошлым и будущим / В.Н. Дмитриевский. – Текст : непосредственный // Искусство и социальная психология : сборник статей. – Москва, 1996. – С. 118–149.
3. Мамонтов, С.П. Основы культурологии / С.П. Мамонтов. – Москва : Инфра-М ; Олимп, 2001. – 320 с. – Текст : непосредственный. – ISBN 5-16-000530-7, 5-7390-0765-8.
4. Ядов, В.А. Социологическое исследование. Методология. Программа. Методы / В.А. Ядов. – Москва : Наука, 1972. – 240 с. – Текст : непосредственный.
5. Khamidova, M.A. San'at asarlari takhlili, tanqidi va targibi. Metod va metodologiya / M.A. Khamidova. – Toshkent : Fan va texnologiya, 2009. – 255 с. – Текст : непосредственный.

#### **References:**

1. Genis, A. Vavilonskaya bashnya. Iskusstvo nastoyashchego vremeni / A. Genis. – Tekst : neposredstvennyy // Inostrannaya literatura. – 1996. – № 9. – S. 227–233.
2. Dmitrievskiy, V.N. Kul'turnaya politika mezhdru proshlym i budushchim / V.N Dmitrievskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo i sotsial'naya psikhologiya : sbornik statey. – Moskva, 1996. – S. 118–149.
3. Mamontov, S.P. Osnovy kul'turologii / S.P. Mamontov. – Moskva : Infra-M ; Olimp, 2001. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy. – ISBN 5-16-000530-7, 5-7390-0765-8.
4. Yadov, V.A. Sotsiologicheskoe issledovanie. Metodologiya. Programma. Metody / V.A. Yadov. – Moskva : Nauka, 1972. – 240 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Khamidova, M.A. San'at asarlari takhlili, tanqidi va targibi. Metod va metodologiya / M.A. Khamidova. – Toshkent : Fan va tekhnologiya, 2009. – 255 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Многоплановость, насыщенность материала сопутствующими мотивами, красками, обогащающими его дополнительной информацией, говорят в пользу *контекстуальности* (от ит. *con testo* – «с текстом»). А *контекстуализация* понимается как процесс достижения цели посредством выявления и актуализации образно-содержательных глубин текстовой основы.

Обогащение изложенного образно-смысловыми красками говорит уже о *контентуальности* (от англ. *content*), тогда как *контентуализация* – это уже процесс, связанный со сквозным проведением смысловой линии исследования.

Ценность искусствоведческих трудов обуславливается рядом факторов: актуальностью проблематики, новизной научной концепции, результативностью разработки материала, вкладом в теорию и практику искусства, в процесс оптимизации отрасли с учётом требований времени.

Таков фундамент научной деятельности, который обрамлен со всех сторон «*критериальными*» наслоениями, каждое из которых представляет собой одну из несущих частей тяжелого сооружения, состоящего из идеи и её научного осмысления.

## РАЗДЕЛ 3

# КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

---

---

**Для цитирования:** Ивлев, Н.Н. К 75-летию Великой Победы. Итоги работы студенческой научно-исследовательской лаборатории Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность» в 2020–2021 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 1 (33). – С. 82–90. – Библиогр.: с. 89 (8 назв.).

УДК 94(470) «1941/1945»

**Ивлев Никита Николаевич,**

кандидат исторических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
младший научный сотрудник отдела организации научной работы

и международного сотрудничества

E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru

Россия, г. Челябинск

### К 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ.

**Итоги работы студенческой научно-исследовательской лаборатории  
Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского  
«Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность» в 2020–2021 гг.**

**Аннотация.** В статье проанализирована научно-исследовательская деятельность студентов Южно-Уральского государственного института искусств им П.И. Чайковского в рамках углубленного изучения истории Великой Отечественной войны. Утверждается важность студенческой проектной деятельности для формирования углубленных знаний по истории Великой Отечественной войны. Подчеркивается необходимость сохранения памяти о боевом и трудовом героизме в достижении Великой Победы 1945 г.

**Ключевые слова:** студенческие научно-исследовательские лаборатории; Великая Отечественная война; «Ночные ведьмы»; спасение панорамы «Оборона Севастополя», Пьянзин Иван Семенович; сбор подарков для бойцов Красной армии.

**Nikita Ivlev,**

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;

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

Junior Researcher of the Department of Organization of Scientific Work and International Cooperation

E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

### TO THE 75th ANNIVERSARY OF THE GREAT VICTORY.

**Results of the work of the student research Laboratory of the Tchaikovsky South Ural State  
Institute of Arts «The Great Patriotic War – feat and sacrifice» in 2020–2021**

**Annotation.** The article analyzes the research activities of students of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky in the framework of an in-depth study of the history of the Great Patriotic War. The importance of student project activities for the formation of in-depth knowledge on the history of the Great Patriotic War is stated. The necessity of preserving the memory of military and labor heroism in achieving the Great Victory of 1945 is emphasized.

**Keywords:** student research laboratories; The Great Patriotic War; «Night Witches»; the rescue of the panorama «Defense of Sevastopol», Ivan Semenovich Pyanzin; collecting gifts for Red Army soldiers.

История Великой Отечественной войны и Великой Победы в контексте событий XXI века сохраняет, а в некоторых культурных и международных аспектах даже усиливает свою актуальность. После разрушения Советского Союза и краха советской идеологии наступило время кризиса и многочисленных попыток переписать и уничтожить историческую память и гордость народов бывшего СССР за Великую Победу. Полки книжных магазинов наполнялись воспоминаниями германских генералов, где они доказывали, что их поражение было случайным и главными врагами были их собственная неготовность к «генералу морозу» и «бескрайним русским просторам», а советский солдат и весь советский народ не имеют никого отношения к их поражению. Эти процессы проходили и проходят в рамках концепции вхождения России в систему ценностей «глобальной западноевропейской цивилизации» и построения единого экономического и культурного пространства от Лиссабона до Владивостока. Но это вхождение потребовало от нас почти полного отказа от экономического, военного и культурного суверенитета. Глобальный Запад не предусматривал равноправного партнерства с «побежденными в холодной войне».

За первое десятилетие XXI века эти процессы стали очевидны для большинства граждан России, и в стране начались изменения: существенное усиление вооруженных сил, реализация программ импортозамещения и – важнейший для нас аспект – началась борьба за возвращение Исторической памяти и Исторической гордости нашего народа в целом и памяти о Великой Победе в Великой Отечественной войне – в частности.

Отказавшись от объединяющей коммунистической идеи, осознав, что западный глобальный проект не подходит большинству населения страны, мы должны обратиться к объединяющим наш многонациональный народ ценностям. Трагедия и великая Победа в Великой Отечественной войне – это одна из тех бесспорных скреп, что способствует сплочению и объединению нашего народа. Для сохранения и развития нашей цивилизации необходимо защищать и отстаивать как свое место в мире, так и историческую память и историческую идентичность. А сделать это без возвращения воспитательной функции в образование невозможно. Формирование сво-

ей истории как истории Величия, Подвига и Героизма, а не мрака, темноты и бесчисленных ошибок – вернейший путь к обозначенной цели. Великая Отечественная война породила множество героев и примеров самоотверженности и жертвенности, стойкости духа и героизма, сохранение памяти о них – важнейшая задача современной российской системы образования.

Государство прилагает усилия по созданию системы и механизмов сохранения и развития исторической памяти о Великой Победе. Были приняты соответствующие Указы Президента России: № 211 от 09.05.2018 г. «О подготовке и проведении празднования 75-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов» [1]; № 327 от 8 июля 2019 г. «О проведении в Российской Федерации Года памяти и славы» [2].

По результатам длительного общественного обсуждения и всенародного голосования были приняты поправки в Конституцию Российской Федерации, подчеркнувшие преемственность Российской Федерации и Советского Союза. Особое внимание уделено задачам сохранения исторической памяти. Новая статья 67<sup>1</sup> гласит: «Российская Федерация чтит память защитников Отечества, обеспечивает защиту исторической правды. Умаление значения подвига народа при защите Отечества не допускается» [3].

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 «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях». В юбилейном 2020 году в институте был запущен специальный проект «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность».

*Цель проекта:* углубленное изучение Великой Отечественной войны для патриотического воспитания молодежи, сохранения исторической памяти и исторической правды.

*Задачи:*

1) изучить историю героев Великой Отечественной войны, боевой путь отдельных подразделений и некоторые важнейшие сюжеты, способствующие воспитанию мо-

лодежи, сохранению исторической памяти и исторической правды;

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 выступления в рамках исследовательского проекта с докладами и презентациями на научно-практических конференциях;

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

В 2020 учебном году в рамках специального проекта «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность» были подготовлены следующие студенческие исследовательские работы.

Студентка второго курса факультета изобразительного искусства Голубева Анастасия Витальевна подготовила работу по теме «Женские авиационные полки военно-воздушных сил Красной Армии “Ночные ведьмы”». Тема исследовательской работы была выбрана автором в рамках актуальных и популярных в наше время гендерных вопросов, как героический и позитивный пример гендерного равенства в СССР, когда для Победы над нацизмом своей жизнью были готовы рисковать и мужчины, и женщины Советского Союза.

За годы Великой отечественной войны в рядах Красной армии воевали около 800 тысяч женщин. Они воевали наравне с мужчинами во всех родах войск. Уникальным событием в истории мировой авиации было эффективное участие в Великой Отечественной войне трех женских авиационных полков.

Целью этой работы являлось освещение вклада женщин-авиаторов в Победу над нацистскими агрессорами в годы Великой Отечественной войны.

Идея формирования особого женского авиационного полка родилась не сразу. Командование достаточно долго сомневалось, сможет ли полноценно воевать авиационная часть, состоящая из женщин. Но прославленной летчице Марине Расковой, стоявшей у истоков формирования женских авиационных полков, удалось убедить высших руководителей Советского Союза. 8 октября 1941 года был издан приказ Народного ко-

миссариата обороны СССР «О формировании женских авиационных полков ВВС Красной Армии», который и дал старт знаменитым «Ночным ведьмам». Были сформированы и подготовлены к боевой работе три авиационных полка:

– 586-й истребительный авиационный полк на самолетах Як-1 по штату № 015/174, дислокация г. Энгельс;

– 587-й авиационный полк ББ (ближний бомбардировщик) на самолетах Су-2 по штату № 015/159 при 10-м авиаполку – Каменка;

– 588-й ночной авиационный полк на самолетах У-2 по штату № 015/186, дислокация г. Энгельс.

Регулярными ночными вылетами летчицы изматывали противника, лишая солдат вермахта сна и возможности перегруппироваться. Пилоты бесшумно, с приглушенными моторами, выходили на цель и с малой высоты сбрасывали бомбы. Небольшая скорость У-2 стала его достоинством – более скоростные самолеты порой проскакивали мимо цели. В итоге «Русфанер», как в начале звали его немцы, стал грозным противником. На У-2 объявили настоящую охоту: За каждый сбитый бомбардировщик летчик Люфтваффе получал железный крест и премию в две тысячи марок.

На протяжении целого года полк участвовал в боях на Кавказе. Женщины были настолько хороши и неуловимы, что немецкие солдаты дали им прозвище «Nachthexen» – «Ночные ведьмы». Бесшумно и плавно снижаясь, они успевали сбросить бомбы прежде, чем их успевали заметить.

Одной из самых ярких страниц в истории полка стали бои за Керченский полуостров. В задачу полка входило обеспечение высадки советского десанта на Керченском полуострове. Поскольку немецкая артиллерия вела огонь по советским десантным катерам, советские самолеты работали парами – один бил по прожектору, освещавшему море, другой – по артиллерийскому орудию. Кроме того, шум моторов делал для немцев неслышимым подход советских катеров. В том числе и благодаря летчицам, советским десантникам удалось высадиться и закрепиться на очень узкой прибрежной полосе. Но они сразу оказались под немецким обстрелом. У десантников очень быстро закончились продовольствие, медикаменты, боеприпасы. Поэтому перед «Ночными ведьмами» была поставлена

новая задача – советские бомбардировщики сбрасывали десантникам патроны, бинты и лекарства, провизию.

За годы Великой Отечественной войны 23 военнослужащих полка были удостоены высокого звания Героя Советского Союза. И их могло быть и больше. По сложившимся правилам, летавших на У-2 представляли к званию Героя Советского Союза при наличии 500 боевых вылетов. Но практически у каждой летчицы полка было столь внушительное количество боевых вылетов, что специально для «Ночных ведьм» планку подняли выше и стали представлять к званию Героя Советского Союза за 600 и более боевых вылетов. Если всего звания Героя Советского Союза были удостоены 59 пилотов, летавших на бомбардировщиках У-2, то более трети из них составляли летчицы одного лишь 46-го ночного бомбардировочного авиационного полка [4].

Автором еще одной исследовательской работы стала студентка второго курса факультета изобразительного искусства Кочмар Елизавета Александровна. Изначально Елизавета Александровна пыталась участвовать в проекте «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях», но, к сожалению, найти и собрать информацию о своих предках, участвовавших в событиях Великой Отечественной войны, Елизавета Александровна не смогла. В ходе поиска информации и интервьюирования прабабушки Елизавета Александровна познакомилась с историей жизни и подвига Ивана Семеновича Пьянзина, который оказался односельчанином семьи Кочмар, более того, их дом находится на улице имени Ивана Семеновича. В итоге было принято решение написать исследовательскую работу, посвященную Герою Советского Союза, уроженцу села Великопетровка Челябинской области – Ивану Семеновичу Пьянзину.

Шел 1942 год, нацистские войска подошли к основной базе Черноморского флота – городу-герою Севастополю. На северной стороне города, вблизи железнодорожной станции «Мекензиевы горы» находилась 365-я зенитная батарея, которая сыграла особую роль в обороне Севастополя, т. к. была расположена на кратчайшем пути подлета вражеской авиации, и рядом с высотой находилась самая короткая дорога к арсеналу флота.

Последним командиром батареи был старший лейтенант Иван Семенович Пьянзин, в последующем историки назовут эту батарею «Батареей Пьянзина». После тяжелого ранения в начале июньских боев 1942 года командира 365-й батареи лейтенанта Н.А. Воробьева старший лейтенант Иван Пьянзин принял командование. Гитлеровцы предприняли наступление. Рано утром 7 июня 1942 года на город было сброшено более 10 тысяч бомб и снарядов. Пять дней – со 2 по 7 июня – самолеты врага стремились разрушить всю городскую инфраструктуру и системы укреплений. 365-я зенитная батарея под командованием лейтенанта И.С. Пьянзина вела упорные бои с авиацией противника и даже участвовала в отражении танковых атак – были уничтожены несколько танков.

Будучи тяжело раненным, старший лейтенант Иван Семенович Пьянзин продолжал руководить боем и лично подбил танк. Наступило 13 июня 1942 года, с утра личный состав батареи продолжал героически сражаться. Батарея была окружена, все орудия вышли из строя. Когда враг ворвался внутрь, командир передал на командный пункт артиллерийского дивизиона: «Танки противника расстреливают нас в упор, пехота забрасывает нас гранатами. Прощайте товарищи! За Родину, вперед к победе!». Старший лейтенант И.С. Пьянзин в последний раз дал команду по радио и вызвал артиллерийский огонь на себя: «Биться некому, открывайте огонь по командному пункту, тут много немцев».

Иван Семенович Пьянзин, как и герои Александр Матросов, Зоя Космодемьянская, получившие звание Героя Советского Союза посмертно, являются теми героями Великой Отечественной войны, чье имя должно быть увековечено в нашей памяти как пример готовности пожертвовать своей жизнью ради спасения Родины и своего Народа [5].

Кузнецова Ольга Юрьевна, студентка 2 курса факультета изобразительного искусства, выполнила исследовательскую работу по теме «История панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.» в годы Великой Отечественной войны».

Ольга Юрьевна обучается на отделении живописи, при выборе темы стояла задача объединить историю изобразительного искусства, тему Великой Отечественной

войны и сохранение памяти о героизме наших воинов. Особую значимость тема приобрела в связи с возвращением Крыма и Севастополя в состав России. Кроме самой истории великого полотна Франца Рубо и истории его спасения в годы Великой Отечественной войны в работе затронут вопрос об изменении в культурной политике Советского Союза в конце 30-х, начале 40-х годов XX века, когда «революционная ярость», направленная на «пережитки старого мира», сменилась на охрану и возвеличивание традиций, связанных с государственностью и защитой Отечества.

Великая Отечественная война продемонстрировала грандиозное значение исторического и культурного наследия. После окончания гражданской войны власти Советского государства попытались отказаться от истории и культуры прошедших эпох. В качестве примера можно привести и разрушение церквей, и массовую продажу на мировых аукционах бесценных экспонатов музеев и галерей, и отказ от изучения истории (настоящая история началась после октября 1917 г., а до этого «сплошные темные века»). Но необходимость широкой концентрации и мобилизации всех сил населения для борьбы с европейским нацизмом заставила искать новые способы сплочения народа и подъема патриотического настроения.

В патриотические лозунги возвращается понятие «Родина», которое приравнивается к основным идеям коммунизма. Наступающие нацистские войска вели себя варварски, разрушая и уничтожая все на своем пути. Перед народами Советского Союза стояла задача защиты и спасения человеческой жизни, государства, культурного наследия. Одним из ярких примеров такого жертвенного спасения своей культуры и истории стало спасение из осажденного нацистами Севастополя грандиозной панорамы Франца Рубо «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.».

Севастопольская панорама – первая из четырёх российских панорам-музеев – была открыта в 1905 году в честь пятидесятилетия первой обороны города периода Крымской войны. Создателем ее был известный художник-баталист – профессор Франц Рубо (1856–1928 гг.). Панорама была написана в 1901–1904 гг. в Мюнхене и доставлена в Севастополь в 1904 году. Здание для размещения панорамы на Историческом бульваре

сооружено по проекту военного инженера Энберга (1859–1937 гг.) при участии архитектора В.А. Фельдмана (1864–1927 гг.). Открылась панорама для посетителей 14 (27) мая 1905 года.

Внутри здания располагается живописное полотно длиной по окружности 115 метров, высотой 14 метров и площадью 1610 квадратных метров. Оно поражает своими размерами, а изображённые на ней события – шириной и масштабностью.

Автор взял за основу самый яркий эпизод севастопольской эпопеи – бой на Малаховом кургане 6 июня 1855 года. В этот день 75-тысячная русская армия успешно отразила натиск 173-тысячного англо-французского войска. По замыслу художника, зритель, поднявшись на специальную смотровую площадку, как бы оказывается ранним утром 6 июня 1855 г на вершине Малахова кургана в день штурма. Панорамная форма картины позволяет показать поле боя на несколько десятков километров вдаль, множество происходящих одновременно на большом пространстве эпизодов с огромным количеством участников (на полотне изображено более 4000 фигур).

Грандиозное художественное полотно пережило страшную катастрофу начала XX века, ужасы Первой мировой, Революции и Гражданской войны не затронули панораму. Но летом 1942 г. нацистские войска подошли к Севастополю. По воспоминаниям защитников города, ликвидация памятника изначально входила в планы немецкого командования, желавшего уничтожить русскую историческую реликвию, не имевшую никаких признаков военно-стратегического объекта. Об этом свидетельствовали как бойцы, оборонявшие город, так и военнопленные немцы, во время допросов подтверждавшие осведомлённость командования о том, что вокруг памятника нет военного гарнизона. Но это не уберегло севастопольское сокровище от регулярных артиллерийских и авиационных ударов.

Так, 22 июня 1942 года от прямого попадания снарядов разрушилась северо-восточная стена здания. На месте попадания снаряда образовалась огромная пробоина. Пострадала и картина. В местах попадания осколков был поврежден холст. Взрывная волна разрушила стеклянную часть купола панорамы. Через несколько дней, в результате

очередного авианалета пяти «Юнкерсов», несколько бомб попали в здание панорамы. Одна из них разрушила часть стены в портале левой стороны здания. Стало очевидно, что еще несколько попаданий и музей с панорамой будет полностью уничтожен.

Операция по спасению панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 годов» стала одной из ярких и грозных страниц в истории Великой Отечественной войны. Полотно, как и весь Севастополь, было и осталось символом величия и героизма нашего народа. Решение о спасении панорамы принималось руководством города и военным командованием, солдаты и курсанты поддержали решение – рискуя своей жизнью, провели операцию по спасению полотна. Стоит понимать, что груз (36 частей панорамы, завернутые в одеяла) занимал немало места. Места, которое могли занять люди. Но люди остались в обреченном городе, осознанно или неосознанно приняв решение спасти культурное достояние нашей истории.

Спасение панорамы описано офицером и журналистом Дмитрием Николаевичем Ломаном. Операцией занималась группа курсантов, которую возглавлял начальник учебной части А. Пучко и старший лейтенант Л. Зактрегер. Непрерывно в здании находился батальонный комиссар А. Карявин, он и руководил процессом снятия полотна. На снятие полотна ушло около 1,5–2 часов. Вынесенные части полотна доставлялись к батарее Костомарова в пороховые погреба, размещённые возле Исторического бульвара. Свидетели вспоминали: «Воды, чтобы сбить пламя, не было. Сбивали снятой с себя одеждой».

Силами курсантов в ночь с 25 на 26 июня также под обстрелом произведена упаковка картины в мягкую тару, на завёртывание холстов было выделено двести одеял. Всего сделано 36 рулонов, вес некоторых из них был так велик, что их с трудом грузили на машину 12–15 человек. При проверке кусков спасённого полотна оказалось: картина спасена примерно на 85%, многие куски с рваными краями, причём на кусках различной величины имеются порывы от предыдущих авиабомбёжек и артиллерийского огня. Все тюки были замаркированы и подготовлены к отправке по адресу: Тбилиси, Академия художеств. Всего тюков тридцать шесть штук, они сданы представителю

политического управления Черноморского флота.

Спасённое из огня удалось вывезти на лидере эсминцев «Ташкент», которым командовал капитан третьего ранга Василий Ерошенко. Это был последний крупный надводный корабль, прорвавшийся в Севастополь. Ночью 27 июня он доставил в город бойцов морской пехоты, боеприпасы и топливо. А на следующий день, приняв на борт более двух тысяч человек и полотно панорамы «Оборона Севастополя», отправился в Новороссийск. По пути «Ташкент» атаквали немецкие бомбардировщики, но, несмотря на повреждения, он всё-таки смог прорваться в город. Позже за мужество экипаж был награждён орденами и медалями [6].

Еще одной работой специального проекта «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность» стало исследование Севостьяновой Татьяны Александровны, студентки четвертого курса факультета изобразительного искусства, на тему «Сбор подарков и теплых вещей для бойцов Красной Армии в годы Великой Отечественной войны (на материалах Челябинской области)». Исследовательская работа была написана на основе опубликованных архивных материалов Областного государственного архива Челябинской области. Татьяна Александровна работала с настоящими архивными документами. Работа совмещает в себе историю Великой Отечественной войны, описывает социальную политику Советского Союза в годы правления И.В. Сталина и историю своего родного края.

Цель работы – изучить практику поддержки бойцов Красной Армии в годы Великой Отечественной войны через сбор подарков и теплых вещей.

Важную роль в Победе Советского Союза над нацизмом сыграл Урал, ставший в военные годы олицетворением единства тыла и фронта, единства народа, вставшего против захватчиков. Оставшиеся в тылу жители Урала, работавшие в тяжелейших военных условиях, осознанно шли на материальные лишения и посылали подарки на фронт для того, чтобы помочь бойцам укрепить их боевой дух и повысить стремление к победе, иногда отдавали последнее, самое необходимое.

Инициатива сбора подарков и посылок для Красной Армии принадлежала гражда-

нам. Ярким примером может служить решение тружеников завода им. Ф.Э. Дзержинского, где в сентябре 1941 г. металлурги обратились с призывом «Пошлем на фронт эшелоны с теплой одеждой!». На предложение откликнулись многие рабочие. Эта инициатива послужила началом массового и масштабного патриотического движения. Инициатива была активно поддержана высшим руководством страны. Партийные органы взяли на себя организацию движения, и уже 5 сентября 1941 года ЦК ВКП(б) СССР принял постановление «О сборе теплых вещей и белья среди населения для Красной армии». При областном комитете партии была создана специальная комиссия под председательством второго секретаря обкома Л. Баранова. Комиссии были созданы также при районных комитетах партии.

В городах и селах края были созданы областные, городские и районные комиссии для организации сбора подарков, а в учреждениях, на предприятиях, в сельских советах и колхозах создавались пункты для приема посылок, подарков и теплых вещей от организаций и отдельных лиц.

Областные власти поощряли и контролировали процесс сбора, выявляли наиболее успешные районы. Так, 5 октября в обкоме ВКП(б) состоялось совещание заведующих военными отделами райкомов и горкомов ВКП(б), городских и военных комиссаров. В ходе совещания были рассмотрены вопросы участия жителей Челябинской области в сборе теплых вещей для бойцов Красной Армии. Заместитель председателя областной комиссии по сбору теплых вещей Ковригина сообщила, что лучше всех сбор теплых вещей для Красной Армии проходит в Верхнеуральском районе, где налажена переработка шерсти и пошив полушубков.

Осенью 1941 г. движение по сбору посылок проходило в городских районах. В Кировском районе Челябинска на районный пункт принесли около 6 тысяч различных вещей: свыше 500 пар валенок, 300 джемперов и свитеров, 200 ватных телогреек и брюк, 300 теплых рубашек, 1000 шапок и шлемов, 1000 пар теплых перчаток и носков и мн. др.

Движение по сбору подарков и теплых вещей было продолжено в 1942 г. В Челябинской области был развернут сбор подар-

ков бойцам ко дню XXIV годовщины Красной Армии. Только один Челябинск подготовил к отправке на фронт целый эшелон праздничных подарков: 17500 посылок с продуктами и промтоварами, а также 2 вагона печенья, 2 вагона ветчины, колбасы, масла, вагон пельменей и т. п. Тысячи посылок приготовили и трудящиеся других городов и районов области.

Чтобы порадовать бойцов, учащиеся челябинских школ собрали для фронтовиков кисеты, трубки, табак, спички, одеколоны, мыло, нитки. Выздоровливающие в госпиталях воины получили от школьников больше тысячи книг. Дети сопровождали свои подарки письмами и надписями.

После 1943 г. движение пошло на спад. Завершился коренной перелом на полях Великой Отечественной войны. Красная Армия перешла в наступление, одерживала победы, территории освобождались от оккупантов. Заработала эвакуированная промышленность, и государство могло само снабжать бойцов всем необходимым.

За 1941–1945 гг. населением страны были собраны и отправлены на фронт миллионы теплых вещей для воинов Красной Армии. На базе исследуемого материала можно сделать вывод, что патриотическое движение в годы Великой Отечественной войны стало неотъемлемой частью победы Советского Союза над врагом [7].

Олехнович Дарья Вадимовна, студентка 2 курса факультета изобразительного искусства, выполнила исследовательскую работу по теме «Деятельность художников по созданию агитационно-массовых материалов в годы Великой Отечественной войны». Цель работы – проанализировать участие художников в агитационно-массовых мероприятиях в годы Великой Отечественной войны.

Во время Великой Отечественной войны наряду с радио и газетами плакаты являлись средствами агитации и пропаганды, воздействующими на сознание и настроение людей, с целью побуждения их к политической, трудовой или другой деятельности. Военные плакаты различались как по качеству исполнения, так и по форме. Некоторые из них были грубыми карикатурами, в то время как другие были картинками на военную тематику или получившими известность фотографиями, с разъяснением о происхождении или стихотворным комментарием.



ем. Многие из этих плакатов стали настолько известными, что используются даже сегодня. Многие считаются настоящими шедеврами искусства плакатного дела. Плакаты могут тронуть сердце, пробудить особые чувства даже сейчас, когда прошло много десятилетий после той ужасной войны, которая унесла жизни миллионов солдат и мирных жителей.

Плакаты военной тематики выпускались вручную, трафаретным способом, без использования каких-либо технических средств, были призваны в ярких и простых образах укрепить веру людей в неизбежность победы над врагом, поднять боевой дух солдат. Плакаты расклеивали в городах на информационных стендах, в витринах магазинов, отправляли на фронт в войсковые части, пересылали с партизанскими отрядами за линию фронта для информирования населения на оккупированных территориях, где содержание плакатов передают из уст в уста. По воспоминаниям ветеранов, в оккупированных районах полотнища «Окон ТАСС» расклеивались на заборах, сараях, домах, где стояли немцы. Население, лишенное советского радио, газет, узнавало правду о войне из этих неизвестно откуда появлявшихся листков...

Наибольшую известность им принесли многочисленные мастерски исполненные карикатуры и шаржи, а также книжные иллюстрации, созданные в характерном карикатурном стиле. Значимым моментом в

творчестве стал военный плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!». Он появился на июньских улицах Москвы одним из первых – сразу же после нападения гитлеровской Германии на СССР. Кукрыниксы прошли всю войну: их листовки сопровождали советских солдат всю военную дорогу до Берлина [8].

Таким образом, в ходе реализации специального проекта «Великая Отечественная война – подвиг и жертвенность», посвященного 75-летию Победы в Великой Отечественной войне, были подготовлены и опубликованы пять студенческих исследовательских работ. В работах освещен ряд важных и ключевых моментов истории Великой Отечественной войны. Выбор темы был творческим поиском с опорой на личные интересы будущих исследователей. Были изучены: история формирования и использования женских авиационных полков в военно-воздушных силах Советского Союза; подвиг нашего земляка Пьянзина И.С. при обороне Севастополя; история спасения панорамы «Оборона Севастополя 1854 – 1855 гг.» при второй осаде Севастополя в 1942 г.; практика создания системы сбора подарков и теплых вещей для бойцов Красной Армии на территории Челябинской области как части социальной политики и организации взаимодействия фронта и тыла; изучен опыт использования художественных произведений в военной пропаганде как способ эмоционального воздействия на население.

### **Литература:**

1. Указ Президента России № 211 от 09.05.2018 г. «О подготовке и проведении празднования 75-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов». – Текст : электронный // Kremlin.ru : [сайт]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44425> (дата обращения: 12.11.2020).
2. Указ Президента России № 327 от 8 июля 2019 г. «О проведении в Российской Федерации Года памяти и славы». – Текст : электронный // Kremlin.ru : [сайт]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/45280> (дата обращения: 12.11.2020).
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 : [сайт]. – URL: <https://rg.ru/2020/03/16/popravka-v-konstituciyu-dok.html> (дата обращения: 12.11.2020).
4. Голубева, А.В. Женские авиационные полки ВВС Красной Армии «Ночные ведьмы» / А.В. Голубева. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 18–28. – ISBN 978-5-94934-087-5.
5. Кочмар, Е.А. Пьянзин И.С. – герой Великой Отечественной войны / Е.А. Кочмар. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства :

сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 37–44. – ISBN 978-5-94934-087-5.

6. Кузнецова, О.Ю. Спасение великого полотна. История панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.» в годы Великой Отечественной войны / О.Ю. Кузнецова. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 51–57. – ISBN 978-5-94934-087-5.

7. Севостьянова, Т.А. Сбор подарков и теплых вещей для бойцов Красной Армии в годы Великой Отечественной войны (на материалах Челябинской области) / Т.А. Севостьянова. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 76–82. – ISBN 978-5-94934-087-5.

8. Олехнович, Д.В. Деятельность художников по созданию агитационно-массовых материалов в годы Великой Отечественной войны / Д.В. Олехнович. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 62–72. – ISBN 978-5-94934-087-5.

### **References:**

1. Ukaz Prezidenta Rossii № 211 ot 09.05.2018 g. «O podgotovke i provedenii prazdnovaniya 75-y godovshchiny Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 godov». – Tekst : elektronnyy // Kremlin.ru : [sayt]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44425> (data obrashcheniya: 12.11.2020).

2. Ukaz Prezidenta Rossii № 327 ot 8 iyulya 2019 g. «O provedenii v Rossiyskoy Federatsii Goda pamyati i slavy». – Tekst : elektronnyy // Kremlin.ru : [sayt]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/45280> (data obrashcheniya: 12.11.2020).

3. Zakon Rossiyskoy Federatsii o popravke k Konstitutsii Rossiyskoy Federatsii ot 14 marta 2020 g. № 1-FKZ «O sovershenstvovanii regulirovaniya ot del'nykh voprosov organizatsii i funktsionirovaniya publichnoy vlasti». – Tekst : elektronnyy // Rossiyskaya gazeta : [sayt]. – URL: <https://rg.ru/2020/03/16/popravka-v-konstitutsiyu-dok.html> (data obrashcheniya: 12.11.2020).

4. Golubeva, A.V. Zhenskie aviatsionnye polki VVS Krasnoy Armii «Nochnye ved'my» / A.V. Golubeva. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / cost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 18–28. – ISBN 978-5-94934-087-5.

5. Kochmar, E.A. P'yanzin I.S. – geroy Velikoy Otechestvennoy voyny / E.A. Kochmar. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / cost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 37–44. – ISBN 978-5-94934-087-5.

6. Kuznetsova, O.Yu. Spasenie velikogo polotna. Istoriya panoramy «Oborona Sevastopolya 1854–1855 gg.» v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / O.Yu. Kuznetsova. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / cost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 51–57. – ISBN 978-5-94934-087-5.

7. Sevost'yanova, T.A. Sbor podarkov i teplykh veshchey dlya boytsov Krasnoy Armii v gody Velikoy Otechestvennoy voyny (na materialakh Chelyabinskoy oblasti) / T.A. Sevost'yanova. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / cost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 76–82. – ISBN 978-5-94934-087-5.

8. Olekhovich, D.V. Deyatel'nost' khudozhnikov po sozdaniyu agitatsionno-massovykh materialov v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / D.V. Olekhovich. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / ost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 62–72. – ISBN 978-5-94934-087-5.

**Круглый стол**  
**«ТВОРЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**  
**КАК ЭЛЕМЕНТ ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ»**

**Аннотация.** В заседании круглого стола преподаватели кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского обсудили генезис и специфику творческих образовательных приемов, методов, технологий, а также характер востребованности творческих технологий в педагогической и студенческой среде.

**Ключевые слова:** творчество; образовательные технологии; игровые методы; дистанционное образование.

**Ведущий заседания:**

**Рахимова Майя Вильевна**, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой СГиППД.

**Участники:**

**Зайкова Юлия Афанасьевна**, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры СГиППД.

**Анисимова Елена Николаевна**, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры СГиППД.

**Сериков Александр Алексеевич**, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры СГиППД; начальник службы информатизации.

**Ивлев Никита Николаевич**, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры СГиППД.

**Round table meetiting**  
**«CREATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES**  
**AS AN ELEMENT OF INNOVATIVE ACTIVITY OF A TEACHER»**

**Annotation.** At the round table, teachers of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines of the South Ural State Institute of Art named after P. I. Tchaikovsky discussed the genesis and specifics of creative educational techniques, methods, technologies, as well as the nature of the demand for creative technologies in the pedagogical and student environment.

**Keywords:** creativity; educational technologies; game methods; distance education.

**Moderator of the meeting:**

**Maya Rakhimova**, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, Head of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines.

**Participants:**

**Yulia Zaykova**, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Teacher of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines.

**Elena Anisimova**, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Teacher of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines.

**Alexander Serikov**, South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Lecturer of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines; Head of the Informatization Service.

**Nikita Ivlev**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, Junior Researcher of the Department of Organization of Scientific Work and International Cooperation; Associate Professor of the Department of Socio-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines.

*Рахимова М.В.* Добрый день, уважаемые коллеги! На повестке дня тема «Творческие образовательные технологии как эле-

мент инновационной деятельности преподавателя». Предлагаю обсудить генезис и специфику творческих образовательных

приемов, методов, технологий. Хотелось бы осмыслить и характер востребованности творческих технологий в педагогической и студенческой среде.

Безусловно, существуют определенные трудности, возникающие при реализации творческих технологий на занятии. Давайте попробуем обозначить их. В то же время, в ходе беседы хотелось бы отметить и преимущества творческих технологий перед традиционными методиками преподавания. Итак, коллеги, кто бы хотел начать беседу?

*Зайкова Ю.А.* Позвольте, коллеги, я начну! Прежде всего, хотелось отметить, что развитию творческих способностей обучающихся в системе образовании уделяется сегодня много внимания. Поэтому и становится актуальным вопрос о природе и специфике творческих образовательных технологий. Для начала вспомним, что под «технологией» зачастую принято понимать науку о мастерстве. А в чем заключается мастерство педагога? Очевидно, что не только в том, чтобы просто «давать» материал, а в том, чтобы пробудить интерес, раскрыть возможности, организовать совместную познавательную, творческую деятельность каждого обучающегося.

*Анисимова Е.Н.* Спешу согласиться с Вами, Юлия Афанасьевна. Начиная учебный год, начиная учебный курс, при подаче учебного материала часть преподавателей не способна заинтересовать обучающего своим предметом. Как представляется, у современного студента в принципе наблюдается низкая увлеченность, заинтересованность в образовании: некоторые не всегда понимают, для чего и зачем нужен гуманитарный предмет в их конкретной профессии. А тут еще и подача материала «хромает», что называется, – не до творчества с обеих сторон. Также не все преподаватели оповещают студента о своих требованиях к предмету, к студенту, о необходимости посещаемости или необходимости конспектировать лекционный материал, чтобы с ним работать на практических занятиях и т. д. Одним словом, действительно, от профессионализма и мастерства преподавателя очень многое зависит в образовательной деятельности.

*Сериков А.А.* Настолько многое зависит, Елена Николаевна, что «креативное мышление» становится ключевым навыком развития современной системы образования в XXI

веке и, пожалуй, важной проблемой для исследования. Несколько слов о творческой специфике вообще. Креативное мышление и необыкновенные способности ассоциируются с великими открытиями представителей творческих профессий. Творчество связывают с индивидуализмом, озарением, отрицанием устоев и правил. Творческое мышление выступает как определенная способность, – создавать эффективные и оригинальные решения для комплексных проблем, с которыми ранее никто не сталкивался.

Развитие креативности, полагаю, должно начинаться с колледжа. Но преподаватели не учат терпимости к ошибкам, которая абсолютно необходима для творческого подхода. Прогресс всегда сопряжен с ошибками. В колледже за ошибки ставят плохую оценку, поэтому закрепляется восприятие ошибки как чего-то, что нужно избегать. Поэтому на уроках преподавателю важно поощрять оригинальные самостоятельные решения и проявление личной инициативы обучающихся.

*Анисимова Е.Н.* Очень часто наши внутренние конфликты, особенно мотивационный и конфликт нереализованного желания, – приводят к конфликту неадекватной самооценки. Как правило, сам преподаватель старается не использовать энергозатратные ресурсы, так как их необходимо восполнять, а самому их восполнять нечем, так как внешние конфликты являются отражением внутренних конфликтов самого преподавателя.

Если предмет этикета, психологии общения предполагает, что главным критерием успеха является улыбка, то соответственно ты должен держать марку, ничто и никто не выведет тебя из состояния, которое ты должен нести, соответственно приходится работать над самим собой в тот момент, когда студент не посещает занятия, опаздывает, не готов и т. д.

*Рахимова М.В.* Коллеги, приходится обладать недюжинной выдержкой, тактом, безграничным терпением, и это помимо исключительно профессиональных компетенций, верно? И все равно, несмотря на трудности, ошибки, невнимательность студента, тянуть и себя, и студента к творчеству. Какими методами?

*Зайкова Ю.А.* Сегодня предложено множество классификаций методов, в осно-

ву которых положены разные признаки. Обучение – процесс очень подвижный, динамичный. Порой трудно разграничить традиционные и инновационные методы преподавания, так как в учебном процессе чаще всего происходит их смешение.

В разных исследованиях такой традиционный метод, как словесный, например, лекция, рассматривается и как активный метод. Действительно, современная лекция является важным источником знаний, и информационная функция здесь не единственная.

*Сериков А.А.* Поскольку современный образовательный процесс видится не как пассивное усвоение знаний, а активное изыскание, на мой взгляд, именно уровень вовлеченности – это индикатор степени активности обучающегося, его энтузиазма, любопытства и потребности в получении новых знаний. Нам важен «вовлеченный слушатель», так как он – активный участник образовательного процесса.

Среди форм и методов можно обозначить информационный хакатон, или компьютерную викторину – мероприятие, во время которого обучающиеся сообща работают над вариантами для решения определенной задачи. Встречи в таком формате используются для мозгового штурма. Мозг начинает работать над задачей и строить ассоциативные ветки мышления, где одна идея приводит к следующей. Этот процесс задействует направленное и произвольное мышление. Ассоциативная модель мышления позволяет разрабатывать инструменты для измерения отдельных параметров креативности.

*Анисимова Е.Н.* Вижу, что у творческого технологического подхода преимущества ориентации направлены на практику и умственные усилия обучающегося, индивидуализацию обучающегося. В то же время традиционный подход направлен на массовость, системность и экономию времени. Сложность реализации технологического творческого подхода, на мой взгляд, обуславливается скудными возможностями текущей материально-технической базы и необходимыми для творческой работы объемами времени, которых всегда не хватает. В то же время определенные недостатки традиционного подхода вижу в ограничении практики и учета индивидуальных трудностей.

*Ивлев Н.Н.* Во многом соглашаясь с вами, коллеги, от себя хотел бы добавить следующее. Сложно спорить с тем, что к перспективным педагогическим методам и способам относятся творческие образовательные технологии. Они развивают у обучаемых способности к самостоятельному изучению предмета не только во время занятий, но и на протяжении всей жизни, так как они создают условия для непрерывного самостоятельного образования.

*Использование творческих технологий предполагает минимизацию передачи обучающимся готовых знаний.* Творческие технологии дают возможность развивать способности обучающегося самостоятельно создавать и извлекать знания из конкретной информации. Обучение на базе активного внедрения творческой технологии развивает также навыки аналитического мышления, интеллектуальные и творческие способности.

Творческие технологии способствуют усилению *мотивации к обучению*, они содействуют тому, чтобы интерес обучаемых к предмету, который формируется у них в начале обучения, оставался постоянным и устойчивым, а также развивают творческое мышление и самостоятельность.

*Рахимова М.В.* Спасибо, Никита Николаевич! Вы определенным образом обобщили отдельные высказывания коллег о формах и специфике творческих технологий. Можем ли мы привести примеры применения либо востребованности творческих технологий на занятиях, коллеги?

*Зайкова Ю.А.* Пожалуйста, Майя Вильевна! Хочу продолжить развивать мысль о лекции как вполне современной активной творческой форме работы со студентами.

В профессиональном становлении будущих художников в курсе «Истории искусств» с помощью творческой лекции осуществляются многие другие функции.

Мотивационная функция заключается в развитии познавательной потребности обучающихся и является значимой в практической творческой работе.

Методологическая функция формирует умение анализировать, сравнивать, обобщать и т. д. А так как основная идея инновационного подхода к обучению заключается в приоритете активной мыслительной деятельности обучающегося, преподаватель

становится помощником, который подбирает методы и технологии обучения, способствующие их личностному и профессиональному росту.

Поэтому можно сделать вывод, что лекция, являясь формой живого активного общения преподавателя и обучающихся, разносторонне развивает обучающегося и в данном контексте выступает в качестве творческой образовательной технологии.

Наглядные методы являются также одними из самых эффективных в обучении истории искусства. Мультимедийные средства становятся неотъемлемой составляющей учебного процесса, без которых обучение на современном уровне требований – невозможно.

Компьютерные технологии (презентации) максимально активизируют качественное восприятие и прочное усвоение знаний в их образно-понятийной целостности и эмоциональной окрашенности, формируют мировоззрение, стимулируют развитие абстрактно-логического мышления будущих художников. Методы наглядности с использованием мультимедиа создают благоприятные условия для повышения эффективности всего учебного процесса, их можно идентифицировать в качестве творческих образовательных технологий.

Реалии сегодняшнего времени – методы дистанционного обучения – процесс обучения на расстоянии с помощью информационных технологий. Преподаватель должен оценить свой уровень подготовки применения информационных технологий: владение разными онлайн-ресурсами, платформами, умение адаптировать под мультимедийные возможности компьютера практические задания для обучающихся.

Практические методы, технологии исследовательского (проблемного) обучения выступают важнейшими средствами формирования личности и, в первую очередь, умственного развития, профессионального образования. Цель обучения «истории искусства» – не только познакомить обучающихся с историей, великими произведениями, именами, но и научиться пользоваться этой информацией в творческой деятельности. Например, способность пользоваться «аналогиями» – это одна из творческих способностей, умение проводить ассоциации в процессе поиска и решения творческих за-

дач. Подготовка творческой личности и отличает современный подход к образованию.

*Сериков А.А.* В нашем колледже, на факультете СКД элементы адаптивного творческого обучения используются в группе 4Б специальности «Библиотекведение», только вместо компьютерных технологий в режиме реального времени учебный материал адаптируют преподаватели. Адаптируют творчески инновационно, безусловно.

*Рахимова М.В.* Но...

*Сериков А.А.* Но... необходимо осуществлять активное вовлечение обучающихся в процесс обучения, а также содействовать перманентному взаимодействию между студентами и преподавателем через ЭИОС, блоги, комментарии, чаты, форумы. В ногу со временем, задействуя творческие образовательные технологии, включающие в себя мир Цифры.

*Анисимова Е.Н.* Коллеги, хотела бы поделиться своим опытом из области самопознания. В период прошлого дистанционного формата я прошла самостоятельный онлайн-курс для педагогов «УЧИТЕЛЬ ВЫСШИЙ КЛАСС», разработанный Еленой Антоновной Ливач, доцентом кафедры социологии СПбГТИ, кандидатом социологических наук. Ее вебинары прослушивала на Юрайте – в «Летней школе преподавателя». По этому курсу (позже) разработала индивидуальные занятия по художественному оформлению спектакля и продолжаю разрабатывать занятия по другим предметам.

Что предлагает Е. А. Ливач?

Заинтересованному преподавателю она предлагает воспользоваться книгой Алексея Каптерева «Мастерство презентации», где интересно говорится о творческом процессе созидании презентации. Книга находится в свободном доступе.

Для создания своего курса предлагается воспользоваться книгой Барбары Минто «Принцип пирамиды Минто». Книга также находится в свободном доступе.

Дополнительный интерес вызывает проблема создания интеллект-карт, например, интеллект карты Тони Бьюзена. Она позволяет преподавателю разобрать материал и выделить главное. Применять интеллект-карты можно с самыми разными целями: чтобы генерировать идеи, готовиться к презентациям, организовывать и проводить различные мероприятия, кон-

спектировать лекции, запоминать большие объемы информации.

И еще очень хорошо подходит для разработки своего курса конус обучения Эдгара Дейла, где поднимается тема, – насколько и каким образом запоминается или воспринимается информация.

Применяя эти методики, можно разработать очень хороший курс, в хорошо усваиваемой форме для студентов и в легкости подачи материала для преподавателя. Для начала, конечно, необходимо потратить некоторое время, но зато этот курс уже можно просто дополнять, и вы будете уверены, что студенты достаточно быстро и хорошо будут усваивать материал.

*Ивлев Н.Н.* В поддержку Вам, Елена Николаевна, отмечу, что творческие образовательные технологии – это, прежде всего, разнообразные формы изучения и освоения материала. И они должны отражаться в авторских курсах, тоже во многом творческих по форме и содержанию.

Конечно, как правило, преподаватель сконцентрирован именно на содержании образовательного процесса. Ведь содержание и смыслы в первую очередь являются предметом освоения. Зачастую гораздо меньше внимания уделяется форме изложения и подачи материала. Вариативность форм преподавания – важное дело. Конечно, форма не самоцель, но важная составляющая. Чем она разнообразнее, тем активнее усваиваются знания, так как к этому процессу присоединяются еще и положительные эмоции. Такого рода эмоции стимулируют образовательный процесс, а творческие технологии позволяют стимулировать возникновение положительных эмоций, как у студентов, так и преподавателей в ходе образовательного процесса.

Отметим отдельно, что для творческих технологий характерен игровой момент. Как точно подметил в свое время Э. Гроссе: «В игре серьезность соединяется с радостью, необходимость – со свободой, предметность – с образностью, реальность – с вымыслом, мысль с – фантазией и чувством». Этот подход присутствует в творческих технологиях, так как их реализацию невозможно представить без повышенного эмоционального фона и смены различных форм деятельности.

*Рахимова М.В.* Игровой подход в образовательных технологиях...

Что может быть продуктивней и интересней, коллеги? Однако мы живем в суровые времена цифровых трансформаций и компетенций. Или одно другому не мешает?

*Зайкова Ю.А.* Конечно же, не мешает, а скорее помогает при наличии у преподавателя тех самых профессиональных компетенций в работе.

Компетентностный подход в современном образовании предполагает не только наличие знаний у обучающихся, но сформированность умений и навыков их использования. Поэтому творческие технологии и в педагогической и студенческой среде сегодня востребованы. Перед преподавателем встает вопрос: как помочь студентам приобрести практический опыт решения профессиональных творческих задач?

К творческим технологиям можно отнести проблемное обучение. Преподаватель, создавая проблемную ситуацию, продумывает систему методов и средств обучения. Усвоения новых знаний при этом происходит как самостоятельное открытие их обучающимися, а преподаватель управляет поиском решения.

В своей практике я использую различные методы: тестовые формы контроля знаний, метод проектов, кейс-метод, технологии проведения учебного пробного занятия – ролевой игры, проекты.

Например, проектное обучение способствует личностному и профессиональному росту, так как опирается на творчество обучающихся, их исследовательскую деятельность, организацию групповой формы работы над проектом. Подобная форма совместного труда в коллективе развивает коммуникативные компетенции, и что очень важно, формирует у студентов рефлексивные умения (самоанализа, самооценки).

Таким образом, с помощью творческих технологий в образовании акцентируется внимание на познавательной, активной мыслительной деятельности обучающегося, а роль преподавателя при этом становится ролью помощника. Методы обладают значительным образовательным потенциалом и должны активно применяться при обучении как эффективные способы формирования и развития творческой личности, поскольку позволяет сформировать исследовательские навыки и способность к рефлексии.

*Анисимова Е.Н.* Еще обращаю ваше внимание на пару-тройку незначительных, на первый взгляд, мелочей, деталей, хотя разве бывает в нашем деле незначительные детали?

Важную роль, по-моему, играет самопрезентация преподавателя. Преподаватель должен сам быть заинтересован предметом и уметь общаться со студентом на уровне «взрослый-взрослый», а также уметь грамотно создать свой имидж, деловой в частности.

Еще одна важная деталь, думаю, – это деловой стиль общения со студенчеством, неважно, живое ли это общение или дистанционное. Обращение к студенту должно звучать как «Уважаемый студент, вам предстоит выполнить...» или «Уважаемый студент, вам необходимо...», «Уважаемый студент, приступайте к выполнению задания».

Электронные студенческие адреса – это вообще территория курьеза, анекдота, ну или весьма своеобразного творческого подхода к студенческой самоидентичности. Какие только наименования в электронном адресе не приходится порой читать при попытке «достучаться» заданиями до студента. Смешно и страшно становится от диапазона студенческой фантазии. Возможно, в данном случае творческий потенциал не помешает и несколько поумерить, чтобы студент привыкал к деловому стилю в принципе, и от «сосиски-котлетки» в наименовании собственной почты постепенно переходил хотя бы к деловой форме «фамилия – имя».

*Рахимова М.В.* Ох уж этот поиск золотой середины между строгостью и серьезностью с одной стороны и игровым подходом и безудержной фантазией с другой...

*Сериков А.А.* И никуда от него не скрыться. Но, несмотря на то, что яркий и разнообразный контент, динамичные видеоролики, игровые аспекты в образовании, кейсы, проекты и так далее, безусловно, пробуждают интерес обучающегося и иницируют его любопытство, истинная задача творческого вовлечения – удовлетворить стойкую потребность в обучении, его высокий приоритет в жизни.

Вовлеченность в обучение – это степень активного участия обучающихся во всем, что связано с освоением образовательной программы.

Чем лучше обучающийся понимает, какие проблемы лично ему поможет решить

обучение, какие у него в результате будут преимущества, с чем он будет справляться лучше на рабочем месте, тем больше он готов вкладывать собственного ресурса и времени в процесс обучения.

*Рахимова М.В.* Говоря о сложностях творческого обучения, что бы Вы отметили, коллеги?

*Зайкова Ю.А.* Одна из самых обсуждаемых в последнее время проблем в образовании – это внедрение электронного и дистанционного обучения в учебный процесс. Вопросов здесь много. Пока не создана качественная система дистанционного обучения. Но дистанционная площадка может быть очень и очень полезной в творчестве, как со студенческой стороны, так и со стороны преподавателя. Обоим есть, что творчески развивать в данной сфере.

Применение информационных технологий в образовательном учреждении улучшает качество образования. Другое дело, что для этого преподавателям необходимо постоянно повышать уровень своей профессиональной подготовки и педагогического мастерства, использовать новейшие информационные технологии (ИКТ). Профессиональная переподготовка учителей должна быть регулярной. Одним из факторов, способствующих успешному осуществлению ФГОС, является высокая оснащенность техническим оборудованием. Вот здесь продвину трудность, хотя она и не идет от преподавательского корпуса. На данный момент есть определенные сложности в материальном и техническом обеспечении учебных аудиторий – не всегда материальная и техническая база соответствует ФГОС. А хотелось бы.

*Ивлев Н.Н.* От себя отмечу, что одной из проблем внедрения и применения творческих технологий является ограниченность во времени. Отдельные творческие технологии для своего внедрения требуют создания специальной материальной базы.

Техническая оснащенность является важнейшим фактором результативности. А в наших жестко ограниченных условиях эти факторы (время и материальная база) становятся ключевыми.

В современной системе образования гуманитарной науке выделяется катастрофически мало времени. Учебный план предусматривает освоение огромного мас-



сива данных за очень ограниченный период времени. Например, в высшей школе на изучение предмета «История» («История России», «Всеобщая история») выделяется 72 аудиторных часа, в течение которых нужно рассмотреть всю историю человечества от первобытного общества до XXI века. Сделать это, используя даже традиционные технологии, известные своей эффективностью, очень сложно, а найти время для внедрения творческих методик становится практически невозможным.

Отдельной бедой остается наша крайне слабая материальная база. Сравнить техническое оснащение наших учебных аудиторий со школьными классами не представляется возможным. У нас один ноутбук и два проектора на факультет, а в школах каждый класс оснащен практически всем необходимым мультимедийным и информационным оборудованием.

*Рахимова М.В.* Завершая нашу беседу, коллеги, попрошу одного из вас, как бы суммируя, высказаться о возможных преимуществах творческого подхода в образовании. Пожалуйста, Юлия Афанасьевна!

*Зайкова Ю.А.* Начиная беседу на данную тему, я отметила, что обучение – процесс очень подвижный, динамичный. Порой трудно разграничить традиционные и инновационные методы преподавания, так как в учебном процессе чаще всего происходит их смешение. Преимуществом творческих технологий является, пожалуй, большая ориентированность на личность обучающегося. Принято считать, что традиционные методы ориентируются больше на память, а не на мышление. В обучении это мало способствует развитию творческих способностей, самостоятельности, активности. Но к традиционным методам относят и методы проблемного изложения, а использование данных методов – это путь к творчеству.

*Рахимова М.В.* Благодарю вас, коллеги, за доверие и содержательный разговор. Наша беседа о творчестве в образовательной сфере получилась камерной, уютной, но в то же время весьма разносторонней, детализированной, профессионально-предметной.

Спасибо! Надеюсь, до встречи.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Богайчук Марина Николаевна**, ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», обучающийся по направлению подготовки 53.03.06 Музыкальное и музыкально-прикладное искусство (Луганская Народная Республика, г. Луганск)

**Болдырева Ольга Петровна**, кандидат исторических наук; ФГБУК «Российская государственная библиотека искусств», заведующий Отделом хранения библиотечных фондов, (Россия, г. Апрелевка Московской области)

**Воеводин Алексей Петрович**, доктор философских наук, профессор; ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского», заведующий кафедрой культурологии (Луганская Народная Республика, г. Луганск)

**Волчков Михаил Владимирович**, УО «Минский государственный музыкальный колледж им. М.И. Глинки», преподаватель (Республика Беларусь, г. Минск)

**Галимова Наиля Вагизовна**, кандидат культурологии, доцент; ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств», доцент кафедры культурологии (Россия, г. Нальчик)

**Ивлев Никита Николаевич**, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», младший научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества (Россия, г. Челябинск)

**Карпушенко Юлия Игоревна**, Белорусский государственный университет, обучающийся (Республика Беларусь, г. Минск)

**Руцинская Ирина Ильинична**, доктор культурологии, профессор; ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», профессор кафедры региональных исследований (Россия, г. Москва)

**Степанова Наталья Викторовна**, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

**Трифонова Галина Семеновна**, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

**Тюрина Лариса Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент; ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина», доцент кафедры сценических искусств (Россия, г. Тамбов)

**Уланович Оксана Ивановна**, кандидат психологических наук, доцент; Белорусский государственный университет, доцент кафедры теории и практики перевода (Республика Беларусь, г. Минск)

**Хамидова Марфуа Азизовна**, доктор искусствоведения, профессор; Государственная консерватория Узбекистана, профессор кафедры академического пения и оперной подготовки (Республика Узбекистан, г. Ташкент).

**Чеботарёв Сергей Алексеевич**, кандидат исторических наук, доцент; ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина», доцент кафедры (Россия, г. Тамбов)

## **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 Музыкальное образование); 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) оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

Каждый выпуск журнала обрабатывается в онлайн-программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационно-телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: ул. Плеханова, 41, каб. 114; г. Челябинск, Россия, 454091

Тел.: (8-351) 263-35-95

E-mail: onr@uurgii.ru