

Министерство культуры Челябинской области
Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 3 (20)
Декабрь 2017

Челябинск
2017

**ИСКУССТВОВЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (20)
Декабрь 2017

Научно-практический журнал. Издаётся 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»

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»

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

Главный редактор:

Е.А. Куштым – кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству (РФ, г. Челябинск).

Заместители главного редактора:

Н.Г. Быструшкина – кандидат психологических наук; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий отделом организации научной работы и международного сотрудничества (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (РФ, г. Челябинск).

Ответственный редактор – Л.А. Сундарева

Переводчик, редактор английского текста – Н.А. Сафронова

Верстка – М.А. Сидоров

Дизайн обложки – Т.Г. Гумарова

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@yurgii.ru
Сайт: www.yurgii.ru

Подписано в печать 28.12.17

Дата выхода в свет 29.12.2017

Формат 60×84/8

Заказ № 61

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 6,8. Усл. печ. л. 11,6

Цена свободная

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

Отпечатано в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Ответственность за содержание статей, аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2017

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

А.В. Бетехтин – председатель редакционного совета, Министр культуры Челябинской области (РФ, г. Челябинск).

Е.Р. Сизова – ректор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания – секция «Педагогические науки» (РФ, г. Челябинск).

С.О. Ткаченко – заместитель председателя редакционного совета, директор Челябинского областного музея искусств (РФ, г. Челябинск).

О.И. Ардимасов – профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Н.С. Бажанов – заведующий кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Новосибирск).

Вилли Брайнин – президент Российской общенациональной секции Международного общества музыкального образования при ЮНЕСКО, руководитель лаборатории новых технологий в музыкальном и музыкально-педагогическом образовании Московского педагогического государственного университета (Федеративная республика Германия, г. Ганновер).

Ю.Е. Гальперин – профессор консерватории Ivry sur Seine (Париж), президент ассоциации Tradition musicale russe во Франции (Французская Республика, г. Париж).

Габриэль Гульен – профессор консерватории им. Й. Гайдна, лауреат международных конкурсов (Австрийская Республика, г. Айзенштадт).

Ч.Г. Гусейнов – писатель, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX–XXI века филологического факультета Московского государственного Университета им. М.В. Ломоносова (РФ, г. Москва).

Ю.И. Ивлев – директор Костанайского областного театра русской драмы и кукол (Республика Казахстан, г. Костанай).

Г.А. Майоров – балетмейстер, заслуженный деятель искусства России, заслуженный деятель искусства Бурятии, лауреат государственной премии СССР (РФ, г. Москва).

Н.П. Наумов – декан факультета театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор, заслуженный работник культуры России (РФ, г. Санкт-Петербург).

А.А. Покровский – проректор Красноярского государственного художественного института, профессор, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской Академии художеств (РФ, г. Красноярск).

А.М. Рубцов – заместитель генерального директора по научно-просветительской работе Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, заслуженный артист России (РФ, г. Москва).

Б.П. Хавторин – ректор, профессор кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (РФ, г. Оренбург).

В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.А. Куштым – главный редактор, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат философских наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Истомина – заместитель главного редактора, заведующий ассистентурой-стажировкой Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск).

Н.В. Степанова – заместитель главного редактора, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат педагогических наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Арановская – заведующий кафедрой теории и методики музыкального образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Волгоград).

Ю.Г. Бобров – проректор по научной работе, заведующий кафедрой реставрации живописи, доктор искусствоведения Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств (РФ, г. Санкт-Петербург).

Н.И. Дегтяникова – преподаватель факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения (РФ, г. Челябинск).

О.А. Жукова – профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», доктор философских наук (РФ, г. Москва).

С.С. Загребин – научный сотрудник кафедры философии Челябинского государственного педагогического университета, доктор исторических наук, профессор, член секции театральных критиков Челябинской организации Союза театральных деятелей России (РФ, г. Челябинск).

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Ю.А. Лукин – заведующий кафедрой гуманитарных наук Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор философских наук, профессор (РФ, г. Москва).

Е.А. Минаев – заведующий кафедрой театрально-зрелищных искусств Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Москва).

А.А. Мордасов – заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ (РФ, г. Челябинск).

И.Э. Рахимбаева – директор института искусств Саратовского государственного университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Саратов).

Б.Ф. Смирнов – профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы (РФ, г. Челябинск).

Г.Г. Тенюкова – декан факультета художественного и музыкального образования Чувашия государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Чебоксары).

А.М. Цукер – заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Ростов-на-Дону).

Р.Р. Шайхутдинов – заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А. Шнитке, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан (РФ, г. Москва).

О.Е. Шелудякова – профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории (академии) им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Екатеринбург).

О.М. Шушкова – проректор по научной и учебной работе Дальневосточной государственной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Владивосток).

Е.Ф. Ященко – заведующий кафедрой прикладной психологии Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (ПГУПС), доктор психологических наук, доцент, действительный член Международной академии психологических наук (МАПН), член-корреспондент РАЕ (РФ, г. Санкт-Петербург).

СОДЕРЖАНИЕ

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

<i>Громченко Валерий Васильевич</i> СПЕЦИФИКА ПРИМЕНЕНИЯ ГРОМКОСТНОЙ ДИНАМИКИ В МУЗЫКЕ (на примере духового академического исполнительства)	7
<i>Лазовский Антон Николаевич</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НЕЯ РОЗАУРО	13
<i>Мирлас Юлия Геннадьевна</i> ВЗГЛЯД НА МИР ЗВУКА ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА: ШЕСТЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ	20
<i>Парфенова Ольга Сергеевна</i> ИСКУССТВО ХОРОВОГО ПЕНИЯ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА	30
<i>Степанова Наталья Викторовна</i> РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ МУЗЫКАНТА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	35
 РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ	
<i>Лезьер Виктория Александровна</i> ПРОБЛЕМА ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ МИФА И ИСКУССТВА В АКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	42
<i>Лезьер Виктория Александровна, Извин Дмитрий Аркадьевич</i> ПРОБЛЕМА ОДИНОЧЕСТВА ЧЕЛОВЕКА В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ КИНОВЕРСИЙ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА	48
<i>Каменских Екатерина Александровна</i> РОМАН Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК» И ОДНОИМЕННАЯ ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА	54
<i>Соковиков Сергей Степанович</i> МЕЖДУ ПУШКИНЫМ И ХАРМСОМ: ПРОЕКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РОК-ПОЭЗИИ И РЭП-КУЛЬТУРЕ	59

Таскаева Анна Вячеславовна ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ: ПРИКЛАДНОЙ АСПЕКТ	68
Тухватулина Ксения Вячеславовна ЧИТКИ ПЬЕС КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)	73
Фархутдинова Светлана Гусмановна ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА.....	82
Шалагина Светлана Николаевна КАТЕГОРИЯ СВЯТОСТИ: АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ	88

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Николай Прокофьевич Ищенко, Елена Борисовна Ищенко МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЯНИСТОВ-АККОРДЕОНИСТОВ. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «КУБОК ФРИДРИХА ЛИПСА» (Г. ЧЕЛЯБИНСК)	94
--	----

CONTENTS

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

Gromchenko Valerii Vasilevich SPECIFICITY OF APPLICATION OF VOLUME DYNAMICS IN MUSIC (on the example of wind academic performance)	7
Lazovskii Anton Nikolaevich PERCUSSION PERFORMING: SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL HERITAGE BY NEY ROSAURO	13
Mirlas Iuliia Gennadevna VIEW TO THE WORLD OF SOUND BY EDUARD ARTEMEV: SIX PIANO PRELUDES.....	20
Parfenova Olga Sergeevna THE ART OF CHOIR SINGING AS A DEVELOPMENT FACTOR OF SPIRITUAL AND CREATIVE POTENTIAL OF A CHILD'S PERSONALITY	30
Stepanova Natalia Viktorovna DEVELOPMENT OF COMMUNICATIVE-PERFORMING QUALITIES OF THE MUSICIAN AS A PEDAGOGICAL PROBLEM.....	35

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Leusiere Viktoriia Aleksandrovna</i> PROBLEM OF INTERDEPENDENCE OF MYTH AND ART IN THE ACT OF ART CREATIVITY	42
<i>Leusiere Viktoriia Aleksandrovna, Izvin Dmitrij Arkad'evich</i> THE PROBLEM OF THE SOLITUDE OF A MAN IN THE ASPECT OF THE PHILOSOPHICAL REFLECTION OF THE FILM VERSIONS OF THE 60TH. OF 20 CENTURY.....	48
<i>Kamenskikh Ekaterina Aleksandrovna</i> NOVEL BY F. DOSTOYEVSKY «THE GAMBLER» AND THE SAME NAME OPERA BY S. PROKOFIEV	54
<i>Sokovikov Sergej Stepanovich</i> BETWEEN PUSHKIN AND HARMS: THE PROJECTION OF THE LITERATURE IN ROCK POETRY AND RAP CULTURE	59
<i>Taskaeva Anna Viacheslavovna</i> LINGUISTIC-CULTURAL COMPONENT IN THE LEARNING OF FOREIGN LANGUAGE: APPLIED ASPECT	68
<i>Tukhvatulina Kseniia Viacheslavovna</i> READING PLAYS AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY RUSSIAN THEATER CULTURE (REGIONAL ASPECT).....	73
<i>Farkhutdinova Svetlana Gusmanovna</i> SIGN-SYMBOLIC NATURE OF MUSIC AT THE END OF THE XX CENTURY AND THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY.....	82
<i>SHalagina Svetlana Nikolaevna</i> CATEGORY OF HOLINESS: ASPECTS OF RESEARCH IN THE DOMESTIC PHILOSOPHY OF CULTURE	88

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

<i>Nikolai Prokofevich Ishchenko, Elena Borisovna Ishchenko</i> INTERNATIONAL FESTIVAL OF BAYANISTS-ACCORDIONISTS. INTERNATIONAL COMPETITION «THE CUP OF FRIEDRICH LIPS» (CHELYABINSK)	94
--	----

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 781.6

Gromchenko Valerii Vasilevich, Ph.D. in Art Criticism, Associate Professor; M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk, Pro-rector for Research, E-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com (Ukraine, Dnepr).

SPECIFICITY OF APPLICATION OF VOLUME DYNAMICS IN MUSIC (on the example of wind academic performance)

Abstract. *The article is dedicated to the question of application of volume dynamics in academic musical performing art. On the example of works for solo brass instruments, the author analyzes the main types of dynamics, emphasizing their phraseological context of use. A holistic approach is stated in the interaction of dynamic nuances and musical-structural constructions (motive, phrase, sentence and period).*

Key words: *volume dynamic, phrasing, expressive means, musical composition, sound, motive, phrase, sentence, period, wind instrument, dynamic nuance.*

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент; Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки, проректор по научной работе. E-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com (Украина, г. Днепр).

СПЕЦИФИКА ПРИМЕНЕНИЯ ГРОМКОСТНОЙ ДИНАМИКИ В МУЗЫКЕ (на примере духового академического исполнительства)

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению вопроса применения громкостной динамики в академическом музыкально-исполнительском искусстве. На примере произведений для духовых инструментов (соло) автор анализирует основные виды динамики, подчёркивая их фразировочный контекст использования. Утверждается целостный подход во взаимодействии динамических нюансов и музыкально-структурных построений (мотив, фраза, предложение период).*

Ключевые слова: *громкостная динамика, фразировка, средства выразительности, музыкальное произведение, звук, мотив, фраза, предложение, период, духовой инструмент, динамический нюанс.*

В арсенале средств выразительности современного музыкального искусства одно из самых значительных мест занимает громкостная динамика. Её важность не теряет максимально действенного значения и в осознании иных смыслов данного понятия, а именно динамики как интенсивности музыкального развития, как совокупности трансформаций в культурной среде (динамика культуры), как динамических стереотипов для образования определённых психофизиологических процессов и многих других значений отмеченного явления.

Подчеркнем, что динамика в понимании определённых изменений громкости звука, является максимально действенным художественно-выразительным средством влияния на абсолютно каждого слушателя. При этом феномен громкости звука имеет художественное влияние в независимости от того или иного музыкального произведения, а также особенностей его стиля, жанра, специфических художественных или же технологических критериев его исполнения.

Подтверждая вышесказанное в отношении громкостной динамики звука, известный фаготист, именитый исследователь духового академического музыкально-исполнительского искусства, педагог В. Апатский отмечает следующее: «Динамика является одним из наиболее доступных для восприятия средств выразительности, воспринимается самым широким слушателем непосредственно, не требуя такой специальной музыкальной подготовки, какая нужна для постижения, скажем, гармонической или ладовой особенности строения музыкального произведения. Вместе с тем, несмотря на свою кажущуюся простоту, динамика способна производить психологические и эмоциональные эффекты огромной силы» [1, с. 227].

Безусловно, воздействие на слушателя различных градаций громкости

звучания инструмента происходит во взаимодействии динамики с другими средствами выразительности, а именно тембровой окраски звука, его инструментально-регистровой зоны, звуковысотного ладового интонирования, многообразия арсенала штрихов и прочих выразительных средств. Специфика их взаимопроникновения в непосредственной духовой музыкально-исполнительской академической практике довольно детально исследована во многих научных работах таких учёных, как В. Апатский [1; 2], Г. Марценюк [5], А. Федотов [6], С. Горовой [3], А. Карпьяк [4] и других исследователей. Авторы обращаются к технологии исполнения множества динамических нюансов, определяют различные виды динамики, раскрывают особенности соотношения компонентов художественно-интонационного выражения. Но, к сожалению, их работы не отображают логики взаимодействия динамических нюансов с позиции музыкальной фразировки, с точки зрения структурно-мелодических построений (мотив, фраза, предложение, период).

Отметим, что изучение громкостной динамики в синтетической природе со структурой академического интонационно-звукового высказывания (фразировка) является неисследованным вектором в ряде научных работ.

Цель статьи – раскрытие специфики применения громкостной динамики посредством обусловленных взаимосвязей между динамическими нюансами и определёнными структурными компонентами музыкальной речи. Исследование осуществляется на основе духового академического музыкально-исполнительского искусства.

Известно, что интонация как наименьшая единица музыкального построения силою художественной мысли композитора-творца генерирует эволюцию интонационного слога в мотив. Развитие же мотивного построения прорастает во фразу, которая, наполняясь впо-

следствии все большим эмоциональным, художественно-образным содержанием, являет уже предложение, идейно-образное укрупнение которого заключается, как правило, в периоде.

Следовательно, музыкально-интонационные структуры, имея различную временную продолжительность, заключают в себе многогранное богатство художественной образности или образа (если произведение относится к сочинениям малых форм) и, безусловно, обширную гамму средств их выражения.

При всём многообразии и широте выразительной палитры музыкальной культуры целостное идейно-образное содержание произведения раскрывается в собирательном критерии искусства фразировки. Именно фразовый, интонационно-логический принцип построения музыкального материала подчиняет к себе все, даже самые незначительные на первый взгляд, элементы художественной выразительности. Фразировка как некое образное эмоционально-концентрированное «дыхание» музыкального произведения, генерирующее в себе многие художественно-выразительные средства, формируется в первую очередь посредством динамики.

Обратим особое внимание, что и фразовое восприятие музыкальной композиции происходит в большей степени от активизации и рельефности применения громкостной динамики, максимального многообразия её нюансов и динамических видов (определённое взаимодействие оттенков громкости). При этом увеличивается и качество звучания инструмента, красочно расцветивается его тембр, новые градации получает штриховая палитра, происходит существенная корреляция артикуляционно-звукового аппарата исполнителя.

Такого рода результативность характерна для всех духовых академических инструментов. Известный исполнитель-кларнетист, педагог-методист А. Федотов утверждает: «Выразитель-

ность звучания инструмента во многом зависит от умелого применения различных динамических оттенков (нюансировки). В арсенале выразительных средств исполнителя динамика, независимо от возможностей инструмента, занимает одно из главных мест» [6, с. 92].

Динамические оттенки, обусловленные устойчивым представлением уровня громкости, взаимодействуют друг с другом на всём протяжении музыкального произведения. Такое взаимодействие естественно формирует динамические устои, которые в наше время представляют хорошо сложившуюся традицию применения основных видов динамики.

Среди них отметим выдержанную или так называемую устойчивую динамику, которая характеризуется максимально ровной, выдержанной звучностью инструмента. В качестве примера данного вида громкостной динамики приведём первые интонации-мотивы из пьесы «Сиринкс» для флейты соло К. Дебюсси. Предельная созерцательность и некое оцепенение создаётся композитором в самом начале флейтовой миниатюры-шедевра с предельно ровным звучанием инструмента в нюансе *mf*. В обозначенном динамическом виде может использоваться и другой оттенок динамики (*p*; *f*), безусловно, в иных произведениях. Главное – выдержать указанную громкость без каких-либо громкостных изменений.

Ярким своеобразием отличается и постепенная динамика, как ещё называют её восходящий или нисходящий динамический вид. Постепенное долгое крещендо (*crescendo*) или же плавное широкое диминуэндо (*diminuendo*) чаще всего имеет выражение в долгой фразе, а также, возможно, и в целом периоде, которые создают разлогое динамически-громкостное насыщение или ослабление звучания инструмента. Ярким примером обозначенного динамического вида предстаёт третья часть (реприза) Фанта-

зии для валторны соло М. Арнольда, где солист на протяжении 24 тактов развивает громкость звучания инструмента от *p* до *ff*, синтезируя максимальную звучность инструмента с характерным для данной пьесы штрихом *marcato*.

Ступенчатый вид динамики характеризуется чёткими градациями увеличения или уменьшения громкости. Буквально дозированное насыщение звучания инструмента (*p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*), подчеркнём, без малейшей доли крещендо или диминуэндо, создаёт эффект ступенчатых градаций, неких звуковых уровней. Данный вид динамики находит воплощение как в построении фраз, так и в создании целых предложений. Его использование можно часто найти в произведениях композиторов эпохи Барокко (секвенционное построение музыкального материала). В качестве примера обозначенного вида громкостной динамики в духовом академическом музыкально-исполнительском искусстве назовём Партиту а-молл для флейты соло Й.С. Баха. В первой части флейтового шедевра «Аллеманда» музыкально-художественное развитие танца шестнадцатыми предстаёт в ярко выраженном использовании динамически ступенчатых громкостных градаций, отметим, без применения динамических оттенков крещендо или диминуэндо.

Контрастная динамика, представленная резким и максимально широким изменением громкостной амплитуды, характерна в большей степени для мотивного членения музыкального материала или выделения его фраз. В обозначенном виде громкостной динамики может задействоваться множество динамических нюансов (оттенков), а также всевозможные сфорцандо, субито, акценты. Его главным критерием является максимально острое изменение громкости звучания инструмента. В ряде возможных примеров применения данного вида динамики назовем музыкально-художественное воплощение образа

древнегреческого бога Вакха в одноимённой пьесе из цикла «Шесть метаморфоз по Овидию» для гобоя соло Б. Бриттена. Непредсказуемость, некая вседозволенность картины пиршества создаёт в музыке и своеобразную полярированность (*sff* – *p*) художественного претворения античного действия.

В числе основных видов динамики необходимо отметить и волнообразный тип громкостных градаций звука. Наиболее задействованными для обозначенного динамического вида являются мотивные и фразовые музыкально-мелодические структуры. Системно-повторяющиеся небольшие крещендо и диминуэндо в мотивной основе интонационного строения перерастают, как правило, во фразу. При этом динамическая вершина каждого волнообразного построения постепенно увеличивается, отображаясь в громкости звучания инструмента. В качестве примера данного вида динамики назовём пьесу-посвящение М. де Фалья «Фламенко» из цикла «Посвящения» для кларнета соло венгерского композитора-кларнетиста, известного педагога Б. Ковача. Образ танцующей пары с волнообразными бликами развевающегося наряда танцовщицы ярко передаётся постоянно насыщением (*crescendo*) и ослаблением (*diminuendo*) громкости звука.

Безусловно, современное инструментальное музыкально-исполнительское искусство, в частности, академическое духовое исполнительство, создаёт максимально плодотворную почву для расширения видов громкостной динамики. Постоянно эволюционирующие художественно-выразительные средства, а также исполнительские возможности, представленный профессиональными навыками современных музыкантов, делают динамику громкости звука не только самым действенным средством выразительности, но и одним из наиболее богатых в его видовом представлении.

Но следует подчеркнуть, что применение динамики как изменения громкости звука в обязательной мере должно сочетаться с осознанием взаимодействия нюансировки (динамические оттенки) в контексте определённого структурно-мелодического образования, а именно мотива, фразы, предложения, периода. Только такой, комплексно-расширенный, взгляд на использование громкостной динамики формирует целостность художественно-выразительного высказывания, делает невозможным исключительно локальный принцип использования того или иного динамического нюанса (оттенка), что, к сожалению, бывает очень часто у музыкантов ансамблево-оркестровой природы творчества, какими и являются современные исполнители на духовых деревянных и медных академических инструментах.

Литература:

1. Апатский, В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства [Текст] / В.Н. Апатский. – Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский, В.Н. Факторы тембра и динамики фагота [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств / В.Н. Апатский. – Киев, 1971. – 28 с.
3. Горовой, С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне (комплексный анализ исполнительского процесса) [Текст] / С.Г. Горовой. – Донецк : Донецкая гос. консерватория им. С.С. Прокофьева, 1998. – 220 с.
4. Карпяк, А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста [Текст] : монографія / А.Я. Карпяк. – Львів : Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. – 378 с.
5. Марценюк, Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні [Текст]: навч.-метод. посібник / Г.П. Марценюк. – Київ : ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2007. – 351 с.
6. Федотов, А.А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом [Текст] / А.А. Федотов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – В. IV. – Москва : Музыка, 1976. – С. 86–109.

Bibliography:

1. Apatskij, V.N. Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art [Text] / V.N. Apatskij. – Kiev : NMAU im. P.I. CHajkovskogo, 2006. – 432 p.
2. Apatskij, V.N. Factors of timbre and bassoon dynamics [Text] : Ph.D. in Art Criticism / V.N. Apatskij. – Kiev, 1971. – 28 p.

Итак, вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы. Главной специфической чертой применения громкостной динамики является осознанное использование динамических нюансов (оттенков) в контексте определённых структурных компонентов музыкальной речи (мотив, фраза, предложение, период). Целостной специфике применения динамической нюансировки в максимальной степени способствует фразировочный контекст исполняемого музыкального произведения.

Перспективой изучения данной тематики может являться внедрение инновационных методов исследования с последующим получением точных данных относительно изменения громкости звука, а также процессами сопоставления и обобщения полученных результатов.

3. Gorovoj, S.G. Technology and the art of playing the trombone (complex analysis of the performing process) [Text] / S.G. Gorovoj. – Donetsk : Doneckaya gos. konservatoriya im. S.S. Prokof'eva, 1998. – 220 p.
4. Karpyak, A.YA. The conceptual basis of the artistic thinking of the modern flutist [Text] / A.YA. Karpyak. – Lvov : Naukove tovaristvo im. T.G. Shevchenka, 2013. – 378 p.
5. Marcenyuk, G.P. Technique of mastering the art of playing the trombone [Text]: Tutorial / G.P. Marcenyuk. – Kiev : DP „Inform.-analit. agentstvo», 2007. – 351 p.
6. Fedotov, A.A. About expressive means of the clarinetist in work on a musical image [Text] / A.A. Fedotov // Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah. – Issue IV. – Moskva : Muzyka, 1976. – P. 86–109.

УДК 781.6

Lazovskii Anton Nikolaevich, Art Criticism Master; Belarusian State Academy of Music, post-graduate student of the Department of Music Pedagogy, History and Theory of Performing Arts. E-mail: lazovskiby@gmail.com (Belarus, Minsk).

PERCUSSION PERFORMING: SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL HERITAGE BY NEY ROSAURO

Abstract. *The article contains information about the life and work of the famous Brazilian composer and percussionist Ney Rosauro. The author gives a brief description of the methodical developments of the musician. Particular attention is paid to the description of the method of capturing of four hammers, proposed by Rosauro. The report is addressed to a wide range of musicians, but first of all to teachers and performers who want to improve the technique of playing percussion instruments, to develop their own style of performance and expand the musical horizon.*

Key words: *percussion, science, methodology, Ney Rosauro, composer, percussionist, marimba, hammers, capture, education.*

Лазовский Антон Николаевич, магистр искусствоведения; Белорусская государственная академия музыки, аспирант кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства. E-mail: lazovskiby@gmail.com (Белоруссия, г. Минск).

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НЕЯ РОЗАУРО

Аннотация. *Статья содержит сведения о жизни и творчестве известного бразильского композитора и перкуссиониста Нея Розауро. Автор дает краткую характеристику методическим разработкам музыканта. Особое внимание уделяется описанию способа захвата четырех молоточков, предложенного Розауро. Доклад адресован широкому кругу музыкантов, но прежде всего педагогам и исполнителям, желающим усовершенствовать технику игры на ударных инструментах, развить свой собственный стиль исполнения и расширить музыкальный кругозор.*

Ключевые слова: *ударные, наука, методика, Ней Розауро, композитор, перкуссионист, маримба, молоточки, захват, образование.*

Творчество бразильского музыканта Нея Габриеля Розауро уникально по своей масштабности и своеобразию. Наш современник, он уже вписал своё имя в историю мировой музыкальной культуры. Его сочинения исполняются лучшими музыкантами в крупнейших концертных залах мира. Сейчас интерес к творчеству Розауро как классика современной музыки неуклонно растёт. Действительно, число публикаций, затраги-

вающих разные стороны его искусства, с каждым годом увеличивается. Артисты все чаще включают сочинения бразильского мастера в концертные программы, исполняют его опусы на фестивалях и конкурсах.

Несмотря на положительную динамику, творчество Розауро в отечественном музыкознании до сих пор не изучено. Также не освещены и другие области его деятельности. Среди них – научная.

Композитор является автором ряда статей, рецензий, а также учебных пособий, обобщающих его педагогический опыт. Однако ни одна из его работ не переведена на русский язык. Цель данной статьи – познакомить музыкантов с методическими разработками Розауро.

Ней Габриэль Розауро родился в Рио-де-Жанейро 24 октября 1952 года. Он был музыкантом-самоучкой. Взяв в руки гитару в возрасте двенадцати лет, Розауро через какое-то время настолько хорошо овладел искусством игры на ней (а также на мандолине и басы), что смог зарабатывать себе на жизнь выступлениями в ночных клубах Рио-де-Жанейро.

В 1972 году, решив получить музыкальное образование, Розауро поступил на композиторский и дирижерский факультеты Бразильского университета (Universidade de Brasilia). Здесь он освоил игру на фортепиано, скрипке, гобое, флейте, контрабасы, а через пять лет, вдохновившись творчеством Луиса Ануньякао (*Луис Ануньякао – знаменитый перкуссионист, ставший ведущим артистом Бразильского симфонического оркестра (Orquestra Sinfonica Brasileira) в Рио-де-Жанейро*), взялся за ударные инструменты. Розауро признавался: «У Луиса я не просто осваивал технику игры на ударных инструментах, а учился художественному и эмоциональному отношению к ним» [1, с. 173].

В 1980 году Ней Розауро получил стипендию немецкого правительства для продолжения обучения в Германии. Он поступил в Высшую школу музыки Вюрцбурга в класс одного из самых известных в мире специалистов в области ударного искусства – профессора Зигфрида Финка (*Зигфрид Финк (8 февраля 1928, Цербст – 3 мая 2006 г., Вюрцбург) – немецкий перкуссионист, композитор и музыкальный педагог*). Композитор расценивает этот период своей жизни как один из самых любимых: «В Германии передо мной открылся совершен-

но новый мир ударных инструментов. В течение трех лет я узнал столько, сколько за предыдущие десять лет моей учебы. Именно тогда, для того, чтобы развивать собственную технику игры на маримбе, я написал свои первые произведения для ударных инструментов – Suite Popular Brasileira и Сонату для вибратона и маримбы» [1, с. 173].

Получив диплом исполнителя и преподавателя игры на ударных инструментах, Розауро вернулся в Рио-де-Жанейро. Он начал работать в оркестре Национального театра и преподавать в Музыкальной школе Бразилии (Escola de Musica de Brasilia).

В 1985 году, чтобы получить степень магистра, Розауро вновь направился в Германию и продолжил обучение у Финка. В этот период он создал сочинение, которое через некоторое время вошло в традиционный репертуар маримбистов всего мира – Концерт для маримбы и струнного оркестра, ор. 12. Авторское исполнение опуса в сопровождении фортепиано состоялось на выпускном магистерском экзамене в Высшей музыкальной школе Вюрцбурга.

Вернувшись в 1986 году в Рио-де-Жанейро с дипломом магистра, Розауро продолжил работать в оркестре, но львиную долю своей творческой энергии направил на преподавательскую деятельность. Он, восхищенный исполнительским мастерством артистов из других городов и стран, начал развивать навыки собственных студентов. Результатом его педагогических исканий и наблюдений стало появление методических пособий, раскрывающих детали игры на малом барабане, маримбе и перкуссии.

Более десяти лет (с 1988 года) Розауро преподавал в Федеральном университете Санта-Марии (UFMS) – одном из немногих высших учебных заведений Бразилии, открывших факультет ударных инструментов. С появлением в его стенах Розауро университет стал основ-

ным центром обучения игре на ударных. Помимо преподавательской деятельности Ней Розауро руководил ансамблем ударных инструментов и занимал положение ведущего профессора.

В 1992 году, защитив диссертационную работу под руководством Фреда Уикстрема, он получил докторскую степень в Университете Майами в Корал-Гейблс (США, штат Флорида). В процессе обучения композитор познакомился с основами джазовой импровизации, музыкальной индустрии, компьютеризированных методик. Став первым бразильцем, удостоившимся степени Доктора Музыкальных искусств, Розауро вернулся на должность преподавателя в UFSM, где и работал до переезда в США в 2000 году. В Соединенных Штатах музыканту доверили возглавить факультет ударных инструментов в Школе музыки Университета Майами.

В 90-е годы имя Ней Розауро как композитора, исполнителя и педагога стало известным и за пределами Бразилии. Именно его называли главным представителем национальной школы игры на ударных инструментах. Как сольный исполнитель он выступал во множестве стран мира, был участником различных фестивалей и членом жюри конкурсов. Розауро являлся членом Совета директоров PAS (Percussive Arts Society). Его постоянно приглашали на международные съезды Общества (PASIC – 1994, 1996, 1999, 2001, 2002, 2003 гг.), где он выступал с концертами и вел творческие семинары. Он проводил мастер-классы по всему миру (более пятидесяти университетов в США и Канаде, более двадцати консерваторий и музыкальных академий в Европе – от Италии и Испании до Финляндии и Литвы, десятки учебных заведений в Латинской Америке, Азии и Океании).

Творческая и исполнительская деятельность музыканта частично отражены на пяти компакт-дисках, выпущенных в Бразилии и США – *Rapsódia* (1993),

UFSM Percussion Ensemble (1996), *Ney Rosauero in Concert* (1998), *Brasilian Music for Percussion Ensemble* (2000), *Concerti for Solo Percussion and Percussion Ensemble* (2006). Почти на каждом из них записана музыка Ней Розауро для маримбы (любимого инструмента артиста) в авторском исполнении. На первом – *Variacoes sobre um Tema do Rio Grande* для маримбы соло, на втором – *Suite Popular Brasileira* и «Концерт для маримбы» в сопровождении ансамбля ударных инструментов, на третьем – «Три прелюдии» для маримбы соло и «Концерт для маримбы» в сопровождении оркестра, на пятом – «Концерт для маримбы № 2» в сопровождении ансамбля ударных инструментов.

Глубинное изучение возможностей ударных инструментов привело Розауро к созданию целого ряда методических пособий по перкуссии, объединённых в так называемую «Обучающую серию». Книги предназначены для студентов разного уровня профессиональной подготовки.

Наиболее важные проблемы игры на ударных инструментах освещают пять работ Розауро: «Усовершенствованная методика для малого барабана», «Вводные теоретические и практические упражнения по игре двумя палочками», «Десять вводных упражнений для перкуссии», «Этюды и пьесы для виброфона» и «Исследования для литавр».

Свое первое методическое пособие – «Усовершенствованная методика для малого барабана» – Розауро написал в период с 1982 по 1986 годы. Он включил в эту книгу 250 упражнений, разделив их на четыре уровня и расположив в порядке возрастания технических сложностей. В первых двух уровнях исполнитель работает над одиночными, синхронными и поочередными ударами и акцентами. Третий включает упражнения на форшлаг, двойные форшлаг, двойные удары. А тройные и четверные форшлаг и оркестровое тремоло осваиваются,

по мысли автора, на четвертом уровне. Каждый уровень состоит из трех частей. Часть первая включает упражнения для ежедневных занятий, вторая – для прогрессивного развития, а третья – это дуэты, вбирающие технические трудности первых двух разделов.

В «Усовершенствованной методике» Розауро предлагает иной способ обозначения ударов палочек, который не соответствует привычному формату, представленному в большинстве других известных разработок (R, L, R, L и т.д.). Автор дифференцирует каждую руку по позиции штиля ноты. Ноты расположены не на нотном стане, а на одной линии. Ноты над линией (штилями вверх) относятся к одной руке, а ноты под линией (штилями вниз) к другой. Таким образом, визуально читать нотный текст становится удобней, ведь исполнителям не приходится прибегать к соотношению буквы с определенной нотой.

Второй свой труд – «Вводные теоретические и практические упражнения по игре двумя палочками на звуковысотных ударных инструментах» – Розауро разработал для ежедневных занятий над разными видами техники и для совершенствования навыков чтения с листа. В книге два раздела. Главной целью первого является развитие кинестетической памяти в процессе игры на инструменте. Во второй раздел Розауро включил двенадцать этюдов, сочиненных в различных тональностях и отрабатывающих определенные приемы игры. В дополнение к этому методическому пособию Розауро написал «Семь Бразильских детских песен». Сборник предназначен музыкантам, начинающим осваивать игру четырьмя палочками.

Технически более продвинутым является пособие «Десять вводных упражнений для перкуссии». Здесь, помимо прочего, используются и различные инструментальные комбинации (с участием не более четырех инструментов).

Большинство пособий Розауро созданы в обучающих целях. При этом все книги взаимосвязаны между собой, несмотря на то, что написаны для разных инструментов. Это не удивительно: технические требования, предъявляемые музыкантам, одинаковы. Речь идет об определенном положении рук, способах управления палочками и силой мышц, о воспитании подвижности, независимости и равного баланса обеих рук. Таким образом, и сам Розауро подчеркивает этот факт, пособия следует изучать параллельно. Например, книга «Вводные теоретические и практические упражнения по игре двумя палочками» должна осваиваться в тандеме с «Усовершенствованной методикой для малого барабана», поскольку главной целью этих разработок является работа над равной силой рук. Одинаковый подход проявляется, например, в работе над приёмом «одновременного удара». Как правило, его осваивают музыканты начального уровня подготовки. «Одновременный удар» возникает при ударе двумя палочками по инструменту. Это, казалось бы, простое упражнение требует тщательной координации обеих рук. Ведь в отличие от форшлага, слух здесь должен уловить лишь один звук.

Дополнением «Обучающих серий» Розауро являются отдельно написанные композиции для маримбы, виброфона и перкуссии. Они концентрируют в себе все виды техники, упомянутые в методических пособиях. Это «Вариации для четырех том-томов» (продолжение «Десяти вводных упражнений для перкуссии»), «Три настроения» (для маримбы или стил-драма; является продолжением «Вводных теоретических и практических упражнений по игре двумя палочками»), «Семь бразильских детских песен» (написана как вступление к «Игре четырьмя палочками на маримбе»), «Десять упражнений для двух литавр», «Этюды и песни для виброфона» (для начинающих исполнителей на вибро-

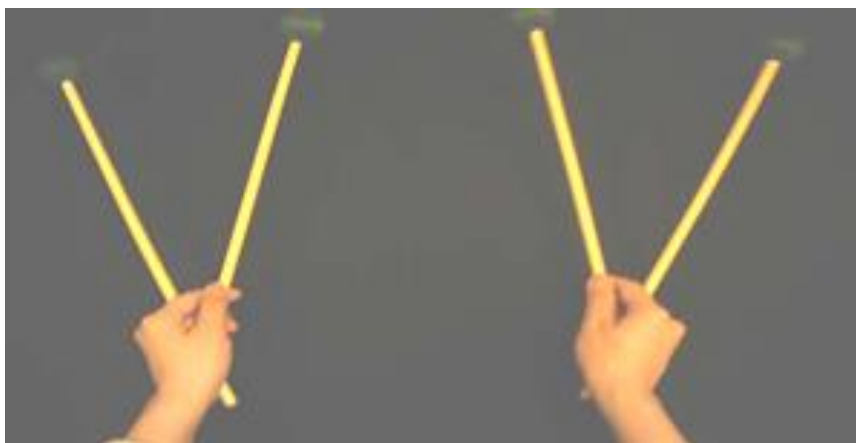
фоне), «Сонатина для малого барабана» и многие другие.

Пособие «Этюды и песни для виброфона» содержит упражнения на приемы затухания звука, педализацию, фразировку и подбор аккомпанемента. Хотя Розауро писал упражнения для оттачивания студентами техники игры на инструменте, они также помогают расширить музыкальный кругозор исполнителя, и тем самым значительно улучшить навыки импровизации на виброфоне.

На протяжении многих лет вопросы усовершенствования игры на маримбе четырьмя молоточками занимали ум Розауро. Поиск наиболее эффективного способа удерживания в ладони двух палочек, позволяющего избавиться от постороннего шума при взаимном трении рукояток молоточков, а также добиться максимальной независимости молоточков друг от друга, особенно при выполнении одной рукой различных тремолирующих движений, привел к созданию

своей собственной теории. Её основы он изложил в статье *Crossing Grip Extensions* (1998) [3]. В 2011 году в сети Интернет появился авторский видеокурс *Ney Rosauro Extended Cross Grip Lesson Series*, в котором Розауро описывал и теоретически обосновывал актуальность своей методики и предлагал множество упражнений для её практического освоения.

Сам Розауро не претендует на безусловное авторство и называет предлагаемую им технику «изменённой постановкой Бёртона». По мысли музыканта, ладони при игре должны находиться не в строго горизонтальном положении по отношению к клавиатуре, как у Бёртона, а в наклонном, слегка развернутом в сторону. При этом большой палец должен указывать вверх, как в постановке Стивенса [2]. Такая позиция позволяет большому пальцу, скользя вверх и вниз, задавать внутреннему молоточку широкое дугообразное движение, совершенно независимое от молоточка внешнего.



Принципиальным отличием метода постановки рук Розауро является и способ удерживания в руках двух палочек. По версии автора, они не должны касаться друг друга. Чтобы достичь этого, он предлагает держать внешнюю палочку четвертым пальцем так, чтобы между фалангами был сформирован угол почти в 90 градусов:



Внутренний молоточек является подвижным. Он удерживается пятым пальцем, кончик которого всегда касается ладони:



Получившееся расстояние между палочками не только предотвращает появление звуков щелчка и трения, но и позволяет молоточкам быть более независимыми друг от друга и отзывчивыми на каждое движение пальцев. С помощью большого и указательного пальцев палочки раздвигают на величину необходимого интервала. Средний палец является поддерживающим, облегчая регулировку интервала между молоточками.

Сам Розауро считает, что при такой постановке рук удобнее использовать более длинные молоточки с ротанговыми рукоятками. Экспериментируя с диаметром рукояток, автор приходит к выводу, что ротанг не должен быть ни слишком тонким, что может привести к излишнему качанию молоточков, ни слишком толстым, что является причиной появления сухого звука, как при игре палочками с березовыми рукоятками.

Литература:

1. Михайленко, А. Современная книга о маримбе [Текст] / А. Михайленко. – Новосибирск, 2006. – 253 с.
2. Keiko, A. The History and Future of the Marimba in Japan. Percussive Notes [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>. – Дата обращения : 02.09.2016.
3. Rosauero, N. Crossing Grip Extensions Percussive Notes [Электронный ресурс] : – URL: <http://www.pas.org/publications/latest-issues/percussivenotes.aspx>. – Дата обращения : 02.09.2016.

Преимущества своей техники Розауро видит в следующем:

1. Постановка является естественной для рук и легкой в освоении.

2. Постановка универсальна – она может быть применена при игре на маримбе, вибрафоне, перкуссии и любом другом ударном инструменте.

3. Предлагаемая техника не ограничивает динамические возможности инструмента, позволяет добиться желаемой силы и твёрдости звука без постороннего шума.

4. Постановка позволяет без особого труда отрабатывать круговые и вращательные движения, исполнять одной рукой тремоло с изменением расстояния между тремолируемыми звуками, а также всевозможные виды арпеджио.

5. Предлагаемая техника, в сравнении с постановкой Бёртона, позволяет молоточкам быть более независимыми друг от друга и отзывчивыми на движения пальцев [3].

Методические разработки Нея Розауро вносят значительный вклад в развитие музыкального исполнительства на ударных инструментах. Как успешный преподаватель со стажем работы в тридцать пять с лишним лет, Розауро верит, что созданные им пособия облегчат процесс музыкального самовыражения и помогут каждому студенту развить свой собственный стиль исполнения.

Bibliography:

1. Mikhailenko, A. A modern book about the marimba [Text] / A. Mikhailenko. – Novosibirsk, 2006. – 253 p.
2. Keiko, A. The History and Future of the Marimba in Japan. Percussive Notes [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>. – Дата обращения : 02.09.2016.
3. Rosauero, N. Crossing Grip Extensions Percussive Notes [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.pas.org/publications/latest-issues/percussivenotes.aspx>. – Дата обращения : 02.09.2016.

УДК 786.2

Mirlas Iuliia Gennadevna, Ph.D. in Pedagogic, Professor, South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky. E-mail: mumla69@mail.ru (Russia, Chelyabinsk).

VIEW TO THE WORLD OF SOUND BY EDUARD ARTEMEV: SIX PIANO PRELUDES

Abstract. *This article is devoted to the analysis of the cycle of piano preludes by the outstanding Russian composer E.N. Artemev. Fascinated by the artistic merits of preludes, the author of the article strove, penetrating into the constructive features of this music, to convey personal performing impressions from the figurative system and the dramatic features of the composition. The article is addressed to teachers and students of secondary and higher professional music schools.*

Key words: *E. Artemev, piano cycle, piano preludes, performing tasks.*

Мирлас Юлия Геннадьевна, кандидат педагогических наук, профессор, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. E-mail: mumla69@mail.ru (Россия, г. Челябинск).

ВЗГЛЯД НА МИР ЗВУКА ЭДУАРДА АРТЕМЬЕВА: ШЕСТЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ

Аннотация. *Эта статья посвящена анализу цикла фортепианных прелюдий выдающегося российского композитора Э.Н. Артемьева. Увлеченный художественными достоинствами прелюдий, автор статьи стремился, вникнув в конструктивные особенности этой музыки, передать личные исполнительские впечатления от образного строя и драматургических особенностей сочинения. Статья адресована преподавателям и студентам средних и высших профессиональных музыкальных заведений.*

Ключевые слова: *Э. Артемьев, фортепианный цикл, фортепианные прелюдии, исполнительские задачи.*

Эдуард Артемьев – современный российский композитор и музыкант с мировой известностью. Эту широкую известность он приобрел в основном как композитор, много и плодотворно работающий в жанре киномузыки. Э. Артемьев – автор музыки к 190 кинофильмам, среди которых – «Раба любви», «Одиссея», «Сибирский цирюльник», «Родня», «Курьер», «Утомленные солнцем», «Свой среди чужих, чужой среди своих». Эти и многие другие озвученные его музыкальным талантом фильмы, снятые крупнейшими кинорежиссерами нашего времени (А. Тарковский, Н. Михалков, А. Кончаловский, П. Чухрай, К. Шахназа-

ров и др.), особо любимы широкой зрительской аудиторией, в том числе и благодаря звучащей в них музыке.

Еще одна мощная стезя творчества Э. Артемьева – музыка электроакустическая. Увлечшись изучением и изобретением электроакустических тембров в молодые годы, он оставался и остается верен этому новейшему направлению музыкального искусства по сей день. В этой области он, Эдуард Артемьев, является и первооткрывателем, и признанным мэтром, суперпрофессионалом. Он – президент основанной им же в 1990 году «Российской ассоциации электроакустической музыки», а также член исполни-

тельного комитета Интернациональной конфедерации электроакустической музыки ICSEM при ЮНЕСКО.

Помимо электроакустических композиций и музыки к кинофильмам, Эдуард Артемьев является автором музыки самых различных жанров. Это оперы, оратории, кантаты, хоровые и вокально-инструментальные сочинения, симфонии и сюиты, произведения для солирующих инструментов с оркестром, фортепианные сочинения, музыка к спектаклям. Э. Артемьев – Неоднократный Лауреат Государственной премии, кинопремии Ника и «Золотой орел», народный артист России. В ноябре 2017 г. композитору, по сей день активно работающему, исполнилось 80 лет.

Эдуард Артемьев начал обучение музыке в Московском хоровом училище, ныне Академии хорового искусства имени В.С. Попова. Уже там, в хоровом училище, его увлекла композиция, и он начал заниматься у Мираба Перцхаладзе, в дальнейшем поступил в Московскую консерваторию на композиторский факультет к Юрию Шапорину и Николаю Сидельникову.

Несмотря на явный незаурядный талант, во время обучения в консерватории путь его цветами и комплиментами усеян не был, как, впрочем, не был он усеян и для многих его соплеменников – начинающих композиторов, таких, как А. Шнитке, А. Немтин, Э. Денисов, В. Блок, В. Овчинников и др. В то время (1955-1960 гг.) требования к молодым композиторам были изрядно приправлены идеологическими и перестраховочными установками. Композиторов старшего поколения, из числа московской профессуры того времени, весьма волновало – «как бы не выйти за рамки приличия». Это теперь в адрес музыки Артемьева раздаются признания, касающиеся различных ее сторон: технической – «непонятно, как это сделано», эстетической – «бесконечно красиво», духовной – «столкновение с истиной». А тогда кри-

тики в свой адрес Артемьев наслушался вдоволь. Впрочем, в лице своих педагогов Ю. Шапорина и Н. Сидельникова студент Артемьев всегда находил поддержку и одобрение, и это, в конце концов, было решающим.

Э. Артемьев никогда не стремился эпатировать слушателей сверхоригинальностью музыкального языка своих композиций. В то же время, несмотря на дружеские советы старших товарищей, он целенаправленно продолжал делать только то, что казалось ему важным и ценным, что целиком занимало его воображение. В студенческие годы больше всего ему нравилось изобретать красочные изощренные гармонии в духе Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Позднее он признается, что учился у них искусству колорита, фиксации тончайших настроений: мимолетных впечатлений, передаче «звукового пейзажа». Весьма уважая импрессионистов, у которых при ярких красках весьма четкая форма, именно у Дебюсси молодой композитор, по собственному признанию, учился тонкости конструкции [2].

Убедиться в том, насколько точны высказывания композитора в отношении собственных пристрастий, позволяют созданные им в годы обучения в консерватории, в 1956-59-х годах, прелюдии. В них можно без труда уловить следы влияния творчества французских мастеров. «Свидетельство тому – присущие этому сочинению изысканно пряная хроматика и многочисленные альтерации, предельное расширение границ tonальной системы с нивелированием опорных тонов, рождавшие эффект «плавающей тональности». Использование этих приемов способствовало созданию особой эмоционально-чувственной атмосферы, сотканной из внезапных порывов и неясных душевных томлений» [1, с. 19–20]. Вместе с тем, несмотря на явно выраженные параллели с музыкой Дебюсси, прелюдии Артемьева нельзя отнести к разряду подражательных, т.к.

овладение молодым автором приемами, позаимствованными у музыкального импрессионизма, не затмевало его композиторской самобытности. «Пропуская «чужое» через собственное мировосприятие, он настойчиво пытался нащупать **свой** путь, посредством искусной стилизации найти индивидуальную манеру своего композиторского письма» [1, с. 20].

Написанные в разные годы, а значит изначально не задуманные автором как цикл, они, тем не менее, впоследствии были составлены им в определенном порядке, не случайном и не хронологическом: 1-я прелюдия написана в 1958 г, 2-я – в 1956 г., 3-я – в 1957, 4-я – в 1958, 5-я – в 1959 и 6-я – в 1955 г. Прежде всего, очевидно, что порядок расположения пьес в цикле подчинен принципу образной контрастности и нарастанию «эмоциональной температуры», где драматическим центром выступает 4-я прелюдия, 5-я – лирическим центром, а 6-я выступает своеобразным финалом – в нем находят воплощение все главные идеи предыдущих миниатюр, и в ней содержится материал ранее звучащей 2-й прелюдии. Пианизм прелюдий сродни пианизму Дебюсси – то же сочетание прозрачности и плотности звучания, господство колорита, изысканной педальной техники. Исполнение прелюдий требует особого характера звучания, которое логичнее всего выводить из понимания стиля Дебюсси: чрезвычайной мягкости, лёгкости, текучести, «ласкаю-

щей» артикуляции, отсутствия «ударных» эффектов. Кроме того, музыка прелюдий не только колористична, но и эмоционально насыщена, психологична. Каждая могла бы быть воплощением какого-то драматического сценария или выступать в роли музыкального пейзажа, портрета. В этой музыке угадывается автор, который впоследствии состоится как композитор мира кино.

Прелюдия 1. В этой миниатюре всего 16 тактов, но это не период из двух предложений по 8 тактов, а скорее свободное высказывание, где, тем не менее, есть экспонирование образа, кульминация как результат развития и заключение. Нельзя с академической точностью определить и основную тональность высказывания, в основном музыка политональна, полна хроматизмов.

Начальный образ складывается из мелодии, которая располагается в среднем регистре и укреплена подголосками и фигурациями шестнадцатых. Именно фигурация у Артемьева (как *арабеска* у Дебюсси) подчас становится главным элементом музыки, отвечающим за **атмосферу**. Гармонический язык прелюдии изобилует увеличенными созвучиями, сама музыкальная ткань будто пропитана ощущением удивления, свежести. Фигурации в партии правой руки можно понять как запечатленную игру света в воде – так же покачиваются и переливаются солнечные блики – очень зримо и узнаваемо.

Пример 1

The image shows a musical score for a piece titled "Lento № 1". The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked "Lento" and the dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is characterized by a series of sixteenth-note figures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



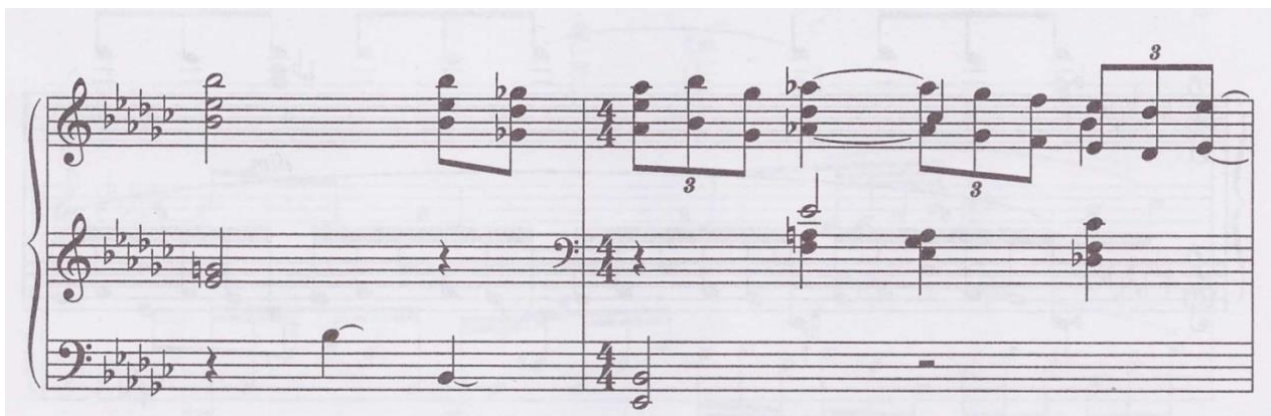
Затем динамичной волной начальный образ изливается в экспрессивное высказывание, фактурно завоевывая все регистры клавиатуры. Три строчки партитуры потребовались композитору для изложения этой полифонизированной фактуры, и эта подробность изложения также относит нас к Дебюсси. Затем, продолжая высказывание, в кульминации вместо ожидаемого *ff* звучит внезапно *sub p*. Образ будто переворачивается изнанкой, своей интимной, внутренней частью, увеличенные гармонии опять дают удивленную окраску. Короткие мотивы повисают на *fermato*, заставляют задуматься, прислушаться, помечтать. Заключение дается в том же ощущении расслоения звуковых пластов, воздушности пространства, интонации вопросов.

Пример 2



Прелюдия 2. У нее есть название – «Звезды падают». Это музыкальный пейзаж. Написана пьеса в форме сквозного развития, делится на эпизоды, но конструкция цельная и эпизоды друг друга сменяют очень органично, хотя все разные. Только в заключение возвращается начальный звездный образ, тем самым создается симметричная арка. Здесь несколько смысловых слоев восприятия: верхний смыслового слой – очарование ночного звездного неба, таинственность далеких миров, а более глубинный слой этой музыки – страстное стремление человека к счастью.

Великолепно передано ощущение пространства, воздуха, ночного неба. Начальный оборот (запомним его – он появится, немного измененный, но в той же тональности, в 6-й прелюдии) из кварт и квинт.



Текуче движутся созвучия – композитор делит доли то на дуоли, то на триоли, то на квартоли (далее будут варианты еще более прихотливые). По звуконаправленности интонации нисходящие – звезды падают сверху вниз.

Далее, во втором эпизоде, сменяющем экспонирующий, показана сфера чувственная, сфера человеческих переживаний (т. 11). *Agitato*, взволнованные шестнадцатые в фигурации, настойчиво повторяющийся мотив в мелодии – все это, в противовес начальному эпизоду, устремлено вверх, к небу. Своеобразным ответом звучит эпизод, где возвращается музыка небесных сфер – спокойная, созерцательная, с звукоизобразительным эффектом мерцающих звезд, опять кварто-квинтовость (тт. 15–16).

Затем новым эпизодом врывается *agitato* – в нем страстный порыв земных человеческих чувств, устремленность, затем головокружительно закрученный пассаж тридцать вторых нот, на фоне поднимающихся кварт. Это напоминает

то, как смотрят в небо, запрокинув голову, стремясь охватить взглядом все пространство, ощущая восторг, счастье, величие этой космической бездны. И в самом конце возвращается начальный образ падающих звезд, созерцательная сияющая музыка и заключительный вопрос, который у каждого свой.

Прелюдия 3.

Allegretto. По форме это А-В-А1 с заключением-кодой. Октавная фигурация, которой отводится, пожалуй, ведущая роль в создании образного строя этой музыки, вполне могла бы встретиться в произведениях Дебюсси, и еще она напоминает «Кампанеллу» Листа. Здесь она – трепетно мерцает, обрамляя, окружая мелодию, которая в среднем регистре начинается сразу с альтерации и потом активно развивается, двигаясь по альтерированным, далеким тонам. Мелодические ходы собираются в мотивы, в них угадываются вопросительные интонации, выразительные, речевые.

Пример 3





Музыке Артемьева присуща, на наш взгляд, общая эмоциональная идея – вера в человека, в то, что в конце концов, несмотря на все перипетии судьбы, он будет счастлив. Музыка пропитана духом надежды, она утешает и воодушевляет. Путешествуя по далеким альтерациям, музыка возвращается в светлый и чистый до мажор, рождая чувство покоя, примирения. В заключении-коде содержатся три поэтапно возникающих вопросительных интонации и резонирующий ответ, все подытоживающий.

Прелюдия 4.

По форме это трехчастная композиция с заключением. Прелюдия звучит контрастно по отношению ко всему предшествующему музыкальному мате-

риалу. Это своеобразный драматический центр цикла. Музыка насыщена пасмурными, напряженными эмоциональными красками, в ней есть предчувствия, страсть, боль, тяжелые думы, таинственность. Ассоциативный ряд встает зримо, и, на наш взгляд, абсолютно в духе кинотворений А. Тарковского (неслучайно знаменитый кинорежиссер пригласил в композиторе близкого по духу человека, пригласив Э. Артемьева работать в ряде своих фильмов). Слушая это сочинение, понимаешь, что это и пейзаж, и состояние. И то и другое дисгармонично, странно, сюрреалистично.

Начальная тема звучит одногласно – строго и загадочно, благодаря необычной интервалике и ритму.

Пример 4

Её можно было бы воспринять как символ, фатум, но, существующая пока в piano, сила его дремлет. Обилие диссонансов и в теме, и в этой прелюдии в целом, тоже ставит ее особняком – автор широко использует здесь выразитель-

ность септим, нон. Активное двухголосие в среднем разделе *agitato*, где мечущиеся по широким интервалам голоса двигаются в разных направлениях (особенно эффектно – в расходящемся движении) приводит к взрывной звучности.

Пример 5

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three systems. The first system is marked *Agitato* and *mf*, featuring a complex texture with wide intervals and triplets. The second system continues the *Agitato* section, showing a change in meter to 2/4 and 4/4, with dynamic markings *pp* and *f*. The third system is marked *Tempo I* and *ten.*, with a dynamic marking of *f* and *dim.*, leading to a *pp* ending. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

На пике напряжения вновь звучит начальная тема-фатум. Но здесь, в репризе, она встает во весь рост, обрастая нонами и другими диковатыми диссонирующими созвучиями. Остановившись и стихнув до *pp*, далее, после задумчивой секундовой реплики, как выстрелившая сжатая пружина звучит динамичный пассаж. И завершает, и уравнивает всё аккорд-созвучие – мрачный, предостерегающий, в окраске которого чувствуется отголосок главной темы. Эта музыка весьма созвучна некоторым образам Мусоргского, особенно «Песням и пляскам смерти».

Пример 6



И хотя в качестве основной тональности просвечивает си минор – тональность самых трагических страниц мировой музыкальной культуры, а заключение печально (т.к. не все гармонично в этом мире), в целом музыка этой прелюдии теплая, дышащая трепетом жизни и любви. Замечательна кульминация – страстная, окрыленная, как всегда у Артемьева. В этой прелюдии очень ярко проявился талант композитора – великолепного мелодиста. Недаром знатоки

Прелюдия 5. По контрасту с предыдущей, 4-й прелюдией, где была представлена столь разрушительная картина, музыка этой прелюдии светла и созидательна, просто воплощенная надежда, возрождение к новой жизни.

Композитору удалось придумать удивительно выразительный мелодический оборот (такая «виньетка», похожая то ли на крик птицы, то ли на обращение, зов). Изящная, тонкая, она приводится довольно часто, на фоне изменяющейся гармонии.

сравнивают мелодический дар Э. Артемьева с П.И. Чайковским, настолько его мелодии емки, выразительны и вдохновенны. Они с первого раза западают в душу.

Заключительная **Прелюдия 6** написана в трехчастной репризной форме. На фоне мерно колышущихся квинт в партии левой руки выразительно, как бы рассказываясь от лица автора, движется мелодия. Создается несуетное, умиротворенное ощущение покоя. Ме-

лодия будто о чем-то повествует, выразительные, будто речевые, интонации переливаются тонкими оттенками зна-

чений. Гармонический язык изыскан, как всегда, у Артемьева.

Пример 7

Средняя часть начинается таинственно, интригующе, с раскочки коротких интонаций-вздохов, затем, развиваясь, музыка этой части, в расходящемся движении разворачивается, завоевывая регистры, в кульминации охватывая почти всю клавиатуру. Музыка этой части романтична, возвышенна, возникает ощущение полёта, свободы, огромного пространства. Когда же развитие достигает своего пика, оно выливается в ярчайшую кульминацию – тут музыкальное высказывание внезапно обрывается напряженно-страстным пассажем. Создается ощущение некой потери, драмы. Затем возникает первоначальный образ, но после такой драматичной кульмина-

ции, которая, казалось, еще звучит эхом где-то вдалеке, реприза звучит уже устало, как будто повествуя о делах уже минувшего времени. Замечательно заключение – несколькими эффектными деталями Э. Артемьев создает ощущение драматургической завершенности: медленно ниспадают кварто-квинтовые грозди созвучий, двигаясь в пространстве словно капли времени. От этого возникает ощущение подходящего к концу повествования (музыка весьма напоминает тему Падающих звезд из 2-й прелюдии), вслед за ними – емкая мелодическая фраза с рельефно вылепленными интонациями, подытоживающими основную мысль и, наконец, в самом

конце – отголосок того кульминационного пассажа-арпеджиато из кульминационного раздела. Но этот вопрос звучит уже риторически.

Даже не верится, что этой музыке уже 60 лет, настолько свежо и современно она звучит. Несомненно, что преис-

полненные достоинств и художественных ценностей фортепианные прелюдии Э. Артемьева могут и должны найти свое достойное место и в педагогическом фортепианном репертуаре, и на концертной эстраде. Польза и удовольствие от общения с этой музыкой огромны.

Литература:

1. Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева [Текст] / Т.К. Егорова. – Москва : Вагриус, 2006. – 255 с.
2. Петров, А. Композитор Эдуард Артемьев – маг синтезатора [Текст] / А. Петров // Культура и жизнь. – 1982. – № 4. – С. 34.

Bibliography:

1. Egorova, T.K. The Universe of Eduard Artemev [Text] / T.K. Egorova. – Moskva : Vagrius, 2006. – 255 p.
2. Petrov, A. Composer Eduard Artemev – synthesizer magician [Text] / A. Petrov // Kultura i zhizn. – 1982. – № 4. – P.34.

УДК 372.878

Parfenova Olga Sergeevna, Choir Kamerton Children's School of Art TSentr, Teacher.
E-mail: helgapp@rambler.ru (Russia, Moscow).

THE ART OF CHOIR SINGING AS A DEVELOPMENT FACTOR OF SPIRITUAL AND CREATIVE POTENTIAL OF A CHILD'S PERSONALITY

Abstract. *The article is devoted to the art of choral singing, which introduces the younger generation to the world of beauty. The author of the article, basing herself on research and personal pedagogical experience, substantiates the influence of choral singing on the level of development of the spiritual and creative potential of the child's personality.*

Key words: *choral singing, collective creativity, musical art, creativity.*

Парфенова Ольга Сергеевна, хор «Камертон» ГБУДО ДШИ «Центр», преподаватель. E-mail: helgapp@rambler.ru (Россия, г. Москва).

ИСКУССТВО ХОРОВОГО ПЕНИЯ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА

Аннотация. *Статья посвящена искусству хорового пения, приобщающего подрастающее поколение к миру прекрасного. Автор статьи, опираясь на исследования и личный педагогический опыт, обосновывает влияние хорового пения на уровень развития духовного и творческого потенциала личности ребенка.*

Ключевые слова: *хоровое пение, коллективное творчество, музыкальное искусство, творческий потенциал.*

Искусство хорового пения, с его многовековыми традициями, приобщает подрастающее поколение к миру музыкальной культуры, оказывающей благотворное влияние на развитие духовного и творческого потенциала личности ребенка.

Песня – прародительница всего русского музыкального искусства, она входит в мир ребенка через трогательную колыбельную матери и сопровождает человека в течение всей его жизни.

Хоровое пение – одно из наиболее древнейших проявлений музыкальной культуры народного творчества, в котором отразились национальные обычаи, традиции, язык, коллективное самосознание. Общий ритм песни, коллективное исполнение, его особая энергетика объединяют людей.

Трудно переоценить ту целительную силу хорового искусства, ту роль, которую в наши дни играет хоровое пение в жизни детей. Это одна из самых доступных и любимых многими детьми форм творческого самовыражения, позволяющая приобщиться к высокой духовности через искусство. Искусство хорового пения является наиболее эффективным способом нравственно-эстетического воспитания детей, который способствует формированию и развитию образно-чувственного интеллекта детей. Наряду с поэзией, живописью, драматическим исполнительством одну из главных ролей в развитии духовного и творческого потенциала ребенка следует отнести вокально-хоровому искусству.

В хоре «Камертон» ГБУДО ДШИ «Центр» г. Москвы основной целью об-

разовательного процесса является музыкальное воспитание ребенка, направленное на развитие его духовного и творческого потенциала, индивидуальности, музыкального вкуса, певческих навыков и принципов работы в коллективе. Хоровое пение – это составная часть емкого, широкого понятия «музыкально-хоровое искусство», постигая которое человек познает самого себя и окружающий его мир.

Нередко при записи ребенка в «Камертон» у родителей возникают вопросы и сомнения, с которыми они обращаются к преподавателям: «У моего ребенка нет способностей к пению, но есть огромное желание. Может ли он заниматься?». Или же другое высказывание, встречающееся при прослушивании: «У нас нет ни слуха, ни голоса. Мы, наверное, в отношении пения безнадежны». В таких случаях мы, педагоги, успокаиваем: «Ведь ваш ребенок *слышит*, он *говорит*, пока лишь нет координации между слухом и голосом. Система, желание и немного усердия!». Одно из главных наших убеждений – в том, что заниматься музыкой может любой ребенок, поскольку все дети музыкально одарены. Неспособных детей нет, надо только увидеть и разжечь тлеющую в каждом искорку таланта. Возможно, ребенок никогда не станет великим музыкантом, но любовь к музыке останется у него на всю жизнь и украсит ее новыми богатыми красками.

Одной из ключевых образовательных задач музыкального воспитания, органично сочетающего развитие музыкальных способностей и индивидуально-личностных качеств обучающегося, является становление гармоничной *Личности ребенка*. Наиболее эффективно это развитие осуществляется в творческой деятельности, в нашем случае – хоровой. Еще Аристотель отмечал воспитательное значение музыкального искусства как могучего средства формирования личности человека: «Музыка должна

иметь применение не ради одной цели, а ради нескольких: ради воспитания, ради общения, ради интеллектуального увлечения» [2, с. 97]. О силе влияния музыки на душу ребенка пишет В.А. Сухомлинский в своей книге «Сердце отдаю детям»: «...если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами» [3, с. 23].

Обратимся к исследованиям, изучающим процесс влияния занятий музыкой и, в частности, хоровым пением, на человека. В швейцарских школах проводили эксперимент, в котором участвовало 1200 детей. В ходе эксперимента выяснилось, что дети, которым давали дополнительные уроки музыки, лучше успевали по чтению, математике и письму. Исследования Калифорнийского университета установили, что музыка активизирует нервные клетки мозга, приводит к улучшению мыслительного процесса.

Пение признано одним из наиболее эмоционально переживаемых рабочих действий. Так, врач-фониатр Е.И. Алмазов пишет: «Пение доставляет поющему удовольствие, упражняет и развивает его слух, дыхательную систему, а последняя связана с сердечно-сосудистой системой, следовательно, он невольно, занимаясь дыхательной гимнастикой, укрепляет свое здоровье» [1, с. 61].

По мнению музыкального психолога К. Адамека из города Мюнстера, люди, поющие в хоре, более уравновешенны и удовлетворены жизнью. После тридцати минут пения головной мозг продуцирует значительно больше, чем обычно, бета-эндорфинов, серотонина – «гормонов счастья», уменьшается выработка гормонов стресса.

Как показывает наш педагогический опыт, пение в хоровом коллективе

– это та среда творческого общения, которая помогает каждому ребенку максимально раскрыть свои музыкальные способности и индивидуально-личностные качества, расширить кругозор, развить любознательность, открытость окружающему миру, наполнить жизнь яркими красками и впечатлениями.

В хоре «Камертон» дети приобретают основы музыкально-теоретических знаний, навыки в области пения (развивают голосовой, артикуляционный аппарат), музыкальный слух, мышление, память. В процессе хоровых занятий у детей укрепляются дыхательные пути, за счет чего увеличивается диапазон певческого голоса (развивается его подвижность, интонационная гибкость, тембровая красочность).

На наших уроках мы создаем условия для появления у детей возможности выразить в музыке чувства и эмоции, заложенные в произведении композитором и поэтом. Воспитываем у детей желание не стесняясь выражать собственные эмоции, и, главное, *донести* их до слушателя. А это можно сделать, будучи в душевной гармонии с самим собой, ощущая комфорт и раскрепощенность, внутреннюю и внешнюю свободу, ведущую к артистической культуре, благородству, достоинству и гордости.

Музыкальное и личностное воспитание ребенка в хоре основано на принципах работы в коллективе. Ведь именно хоровое пение имеет неопределимое преимущество перед некоторыми другими видами художественно-эстетического воспитания, поскольку оно осуществляется коллективно. Поэтому основной задачей руководителя детского хора является создание такого коллектива, в котором каждый ребенок ощущает свою *сопричастность* и *соучастие* в общем исполнительском процессе. Только в дружном коллективе создается атмосфера творчества, взаимопомощи, ответственности *каждого* за результаты об-

щего дела. В хоре каждому дается возможность поверить в свои силы, почувствовать плечо товарища, ведь главная сила и богатство людей – в их сотрудничестве. *Коллективизм* (от лат. collective – «собираТЕЛЬный») в творческом коллективе – это отсутствие внутри хора конкуренции, которая стала одним из главных стимулов современного мира, сглаживание возрастных границ по принципу «старший среди равных». Это подтверждает нашу мысль о том, что хоровое пение – самый демократичный вид музыкального искусства, который способен объединять людей, различных по характеру, возрасту, взглядам, национальному признаку, социальной принадлежности и т.д. Это своего рода «живой организм», камерный круг друзей-единомышленников, устремленных к *единой* цели. Подтверждение вышесказанному мы находим в статье по эстетике «О применении хора в трагедии» Ф. Шиллера: «Сам хор – не индивид, но всеобщее понятие; однако понятие это представлено чувственно – всеильной массой, которая воздействует на чувства, заполняя пространство настоящего...» [5, с. 662].

Искусство хорового пения основывается на высоких классических образцах музыкального исполнительства. Вхождение в многообразный мир музыкальной культуры рождает в человеке добрые черты, высоконравственные потребности и поступки. Главное, очень деликатно, бережно вводить ребенка в мир высокохудожественной классической музыки. Это очень актуально в наши дни, когда эстетические вкусы молодежи деформируются и буквально захлестываются волнами новых течений не всегда качественной бизнес-музыки. Для нас с вами не секрет, что современное поколение переживает эпоху практицизма. Идет мощная коммерциализация практически всех сторон духовной сферы общества. Наша задача – уберечь ребенка от примитива всевозможных

«криков» молодежной музыки и моды, ведь именно в детстве закладывается «иммунитет» против пошлости и бездуховности.

Музыкальное образование и воспитание делает серьезные шаги, направленные на изменение сложившейся ситуации. Задача преподавателя – средствами хорового искусства показать детям, что через обычное исполнение песен можно выразить сострадание и нежность, созерцание и героизм. Это особенно актуально при общении со старшим поколением. Больно порой видеть невежество молодежи по отношению к ветеранам и пожилым людям в целом. В нашей школе на хоровых уроках и внешкольных мероприятиях мы проводим познавательные беседы, рассказываем об участниках военных действий, сопровождая рассказы посещением музея Боевой славы 64-7 Гвардейской армии в нашем «Центре», памятника могилы неизвестного солдата и т.д. При разучивании военных песен мы стараемся рассеять проявляющееся порой в современном мире иронически-скептическое отношение к таким понятиям, как *Отечество*, *патриотизм*, чувство любви к *Родине*, пробудить чувство благодарности и уважения к другим людям, добиваемся проникновенного исполнения. Таким образом, дети, воспитанные на лучших образцах песенного искусства, могут

почувствовать и искренне передать тончайшие оттенки эмоциональных состояний, утерянных в мире урбанизации и практицизма.

Сплоченный, дружный хор рождается не только во время репетиций, концертных выступлений и гастрольных поездок. Деятельность преподавателей направлена на активизацию музыкальной жизни обучающихся в нашей школе и связана с посещением концертов профессиональных коллективов, музыкально-тематических программ, прослушиванием шедевров мировой классики, позволяющих получать яркие, незабываемые впечатления от общения с музыкой.

Резюмируем вышеизложенное. Хоровое пение как одна из форм исполнительского музыкального искусства обращено к духовному миру человека, поэтому занимает ведущее место в музыкально-эстетическом воспитании детей. Детское хоровое пение отличается эмоциональной открытостью и искренностью. Атмосфера уроков пробуждает музыкальный интерес, раскрывает творческую индивидуальность, развивает духовный и личностный потенциал, дает ощущение радости и полноты жизни. Можно с уверенностью сказать о занятиях хоровым пением, что это урок, где в первую очередь обучают сердцем, урок, где обучают сердца!

Литература:

1. Алмазов, Е.И. О возрастных особенностях певческого голоса у дошкольников, школьников и молодежи [Текст] / Е.И. Алмазов // Развитие детского голоса. – Москва : АПН РСФСР, 1963. – С. 18–27.
2. Античная музыкальная эстетика [Текст]. – Москва, 1960. – 229 с.
3. Сухомлинский, В.А. Сердце отдаю детям [Текст] / В.А. Сухомлинский. – Киев : Радянська школа, 1973. – 58 с.
4. Шереметьев, В.А. Пение и воспитание детей в школе [Текст] / В.А. Шереметьев. – Челябинск : Версия, 1998. – 256 с.
5. Шиллер, Ш. О применении хора в трагедии [Текст] / Ш. Шиллер : собр. соч. в 7 т. – Москва : ГИХЛ, 1957. – Т. 6. – С. 662.

Bibliography:

1. Almazov, E.I. On the age features of the singing voice in preschool children, school-children and youth [Text]/ E.I. Almazov // Razvitie detskogo golosa. – Moskva : APN RSFSR, 1963. – P. 18-27.
2. Ancient musical aesthetics [Text]. – Moskva, 1960. – 229 p.
3. Suhomlinskij, V.A. I give my heart to children [Text]/ V.A. Suhomlinskij. – Kiev : Radyanska shkola, 1973. – 58 p.
4. SHeremetev, V.A. Singing and raising children in school [Text] / V.A. SHeremetev. – Chelyabinsk : Versiya, 1998. – 256 p.
5. SHiller, SH. On the use of the choir in tragedy [Text] / SH. SHiller: collected works in 7 volumes. – Moskva : GIHL, 1957. – V. 6. – P. 662.

УДК 37.01

Stepanova Natalia Viktorovna, Ph.D. in Pedagogic, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky. E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru (Russia, Chelyabinsk).

DEVELOPMENT OF COMMUNICATIVE-PERFORMING QUALITIES OF THE MUSICIAN AS A PEDAGOGICAL PROBLEM

Abstract. *The author of the article justifies the importance of developing the communicative and performing qualities of a specialist musician, which determine the effectiveness of creative contacts conditioned by the specifics of his future professional activity.*

Key words: *musical performance, communicative and performing qualities, contactness, constructiveness, emotional intelligence, assertiveness, situational creativity.*

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru (Россия, г. Челябинск).

РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ МУЗЫКАНТА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация. *Автор статьи обосновывает важность развития коммуникативно-исполнительских качеств музыканта-специалиста, которые определяют эффективность и результативность творческих контактов, обусловленных спецификой его будущей профессиональной деятельности.*

Ключевые слова: *музыкально-исполнительская деятельность, коммуникативно-исполнительские качества, контактность, конструктивность, эмоциональный интеллект, ассертивность, ситуативная креативность.*

Современные требования к подготовке специалиста в области музыкального искусства диктуются условиями его будущей профессиональной деятельности. Как правило, музыкант-исполнитель реализует свой потенциал в деятельности концертно-творческих организаций, участвуя в различных по составу творческих коллективах: оркестровых и хоровых, камерно-вокальных и камерно-инструментальных ансамблях.

Поэтому одной из наиболее актуальных задач профессионального музыкального образования на современном этапе является подготовка специалиста, обладающего не только широким спектром музыкальных знаний, навыками исполнительского мастерства, но и ком-

муникативными качествами, позволяющими музыканту эффективно организовывать творческое общение в процессе профессиональной деятельности.

Наш собственный опыт педагогической деятельности подтверждает особую остроту и актуальность проблемы выявления и развития у музыканта-исполнителя арсенала коммуникативных средств. Поэтому одним из важных компонентов воспитания музыканта-профессионала является поиск действенных методов и способов организации учебного процесса, направленных на активное использование в обучении различных форм коллективной музыкально-исполнительской деятельности, которая обладает мощным ресурсом в

развитии коммуникативного потенциала будущего специалиста.

В этой связи интерес для нашего исследования представляет концепция формирования профессионально важных качеств специалиста (Э.Ф. Зеер, А.К. Маркова, В.А. Толочек, Б.А. Федоршин и др.). Ученые обосновывают комплексную природу данного явления и подчеркивают, что в число профессионально важных качеств специалиста обязательно входят коммуникативные качества, определяемые спецификой его профессиональной деятельности и особенностями взаимоотношений в профессиональной среде (Е.П. Ильин, В.Д. Шадриков).

Экстраполируя положения данной концепции на специфику музыкально-исполнительской деятельности, можно выделить профессионально важные качества специалиста-музыканта. Отметим, что музыкально-исполнительскую деятельность ученые относят к сфере коммуникативно ориентированных специальностей, так как она предполагает умение воспринимать, верно истолковывать и передавать художественную информацию от композитора к слушателям (Л.Л. Бочкарев, В.И. Петрушин, Г.М. Цыпин и др.). Поэтому музыкально-исполнительскую деятельность можно рассматривать как целостный коммуникативный процесс, структурированный тремя взаимодействующими звеньями: композитор – исполнитель – слушатель, содержанием которой является процесс передачи музыкальной информации, заложенной композитором в музыкальном произведении, через исполнителя к слушателю. Таким образом, информационный обмен в этой структуре осуществляется посредством транслирующего исполнительского звена.

Следовательно, профессионально важные качества специалиста-музыканта должны включать не только развитые исполнительские умения и навыки, но и коммуникативные каче-

ства, способные обеспечить эффективную реализацию информационного обмена и организацию конструктивного межличностного взаимодействия в процессе творческой деятельности.

Изучив особенности музыкально-исполнительской деятельности и опираясь на концепцию профессионально важных качеств специалиста, мы установили, что профессионально важные коммуникативные качества музыканта-исполнителя включают: *контактность* (открытость к общению и взаимодействию); *конструктивность* (направленность на разрешение проблем и конфликтов); *эмоциональный интеллект* (интеллектуальное управление эмоциями); *ассертивность* (корректное и доброжелательное убеждение); *ситуативную креативность* (творческое решение нестандартных ситуаций) [7, с. 9].

Учитывая, что эти качества совершенствуются на основе коммуникативных способностей, развивающихся в музыкально-исполнительской деятельности, определяются спецификой этой деятельности, проявляются в процессе ее реализации и обеспечивают эффективность коммуникативного взаимодействия музыкантов, мы назвали данные качества *коммуникативно-исполнительскими* [7, с. 3].

Рассматривая различные формы музыкальной деятельности, ученые приходят к выводу о том, что коммуникативные качества подразделяются по своим свойствам на общие (универсальные), которые имеют актуальность для различного рода деятельности, и на специфические – обусловленные особенностями определенного вида музыкальной деятельности. Отличительной особенностью представленных в нашем исследовании коммуникативно-исполнительских качеств специалиста-музыканта, является их *универсальность*, не ограниченная рамками специфики того или иного вида музыкальной деятельности (вокальной или инструментальной, ин-

дивидуальной или коллективной и т.д.). Поэтому специалист-музыкант, обладающий подобными коммуникативно-исполнительскими качествами, также универсален и способен проявлять себя во многих сферах музыкально-исполнительского творчества.

Рассмотрим более подробно выделенные нами коммуникативно-исполнительские качества.

Поскольку музыкант-исполнитель является своеобразным «информационным проводником» между композитором и слушателями, он должен быть открыт для коммуникативных контактов, готов к созданию позитивных отношений с коллегами-музыкантами, партнерами и публикой, то есть должен обладать *контактностью*. Сущность данного качества заключается в *способности и готовности человека к созданию позитивных отношений, открытых для сотрудничества и взаимодействия*.

В музыкально-исполнительской деятельности, особенно коллективной, это качество выступает в качестве приоритетного, так как способствует установлению и осуществлению результативных исполнительских контактов, обусловленных многообразием творческих взаимосвязей. Контактность характеризуется стремлением к общению, инициативностью в установлении творческих взаимосвязей, легкостью в их осуществлении, высоким эмоциональным тонусом, признаками экстравертивной направленности и осознанием значимости своей роли в коммуникативном процессе. Контактность позволяет участникам творческого взаимодействия в музыкально-исполнительской деятельности осуществлять переход от индивидуальной формулы «Я» к коллективной – «Мы», ориентированной на сотрудничество, сотворчество, единонаправленность и согласованность партнерских исполнительских действий, направленных на слушательскую аудиторию. Проявление

исполнительской контактности с аудиторией характеризуется как «психологический резонанс» зала, когда исполнитель ощущает, как «слушатели становятся его партнером и сотворцом, артист испытывает состояние творческого вдохновения, подъема» [1, с. 261]. В ситуации сценического выступления коммуникативное качество контактности преобразуется в артистичность, которая помогает исполнителю добиться расположения публики и установить психологический контакт со зрительным залом.

Не менее важное коммуникативное качество, проявляющееся в организации и регуляции механизма коммуникативного взаимодействия, – *конструктивность*. Сущностная характеристика этого качества определяется *способностью предпринимать целесообразные действия*, позволяющие реализовывать плодотворное взаимодействие, обусловленное разнообразием творческих взаимосвязей.

В музыкально-исполнительской деятельности конструктивное поведение выступает регулятором динамики индивидуальных познавательных процессов, совместного решения исполнительских задач, выработки единой структуры целевых и ценностных ориентиров в процессе коллективного творчества. Это коммуникативное качество определяет жизнеспособность и сплоченность исполнительского коллектива, особенно на стадии выработки и принятия коллективом исполнителей совместных творческих решений. Его значимость трудно переоценить в ситуации репетиционного периода, когда возможно столкновение различных исполнительских точек зрения, вызывающих противоречия. Умение принимать в таких ситуациях взвешенные решения по устранению «исполнительских размолвок» является проявлением конструктивного поведения.

Значимость этого качества в творческом взаимодействии подкрепляется

наличием ранее приобретенного опыта, знаний, которые активно преобразуются и переосмысливаются в процессе совместной деятельности. Для реализации плодотворного взаимодействия и формирования у исполнителей коллективного мышления требуется время. Здесь необходимы согласованность, слаботанность, установление мысленного и понятийного единства между исполнителями. Это своего рода взаимообразная перестройка и реорганизация знаниевого и профессионального опыта человека, способного принимать конструктивные действия в ситуации коммуникативного взаимодействия.

Поскольку природа музыкально-исполнительского искусства связана с эмоциональным переживанием, эмоциональной реакцией, эмоциональным выражением, большое значение для музыканта-исполнителя имеет такое качество, как *эмоциональный интеллект*. Впервые данный термин использовали в своих исследованиях американские психологи П. Саловей и Дж. Мейер, которые трактуют «эмоциональный интеллект» как способность управлять эмоциями на основе интеллектуальных процессов [8, с. 88].

Мы трактуем «эмоциональный интеллект» как профессионально важное качество, опираясь на исследования отечественных психологов Е.П. Ильина, В.А. Толочка, Б.А. Федоришина, В.Д. Шадрикова. Ученых объединяет единый подход к формулировке понятия «профессионально важное качество», которое представляет собой наличие у человека специальных способностей, соответствующих выполнению определенной деятельности. Специальные способности, обусловленные врожденными факторами, развиваясь в конкретной деятельности «получают свою огранку» и преобразуются в профессионально важное качество, которое способствует эффективно выполнению профессиональной деятельности [4, с. 157].

Любая музыкально-исполнительская деятельность обусловлена высоким уровнем развития специальных способностей, которые в процессе обучения изменяются и приобретают качественно иной характер. Эмоциональный интеллект как коммуникативное качество предполагает высокий уровень развития эмоциональных и интеллектуальных способностей музыканта. Оно обеспечивает, с одной стороны, *интеллектуальное осмысление эмоциональной информации*, с другой – *осознанное управление собственными эмоциональными реакциями*, оптимизирующими коммуникативные процессы в различных формах музыкально-исполнительской деятельности.

Важность оптимально разумного соотношения компонентов рационально-логического и эмоционально-образного подчеркивается многими исследователями. Так, Е.В. Назайкинский утверждал, что «эмоция всегда осмысленна» [5, с. 293], а Б.Л. Яворский и Б.В. Асафьев едины в том, что «художественно полноценное интонирование немислимо вне диалектической связи эмоционального и интеллектуального» [6, с. 39]. В процессе музыкально-исполнительской деятельности данное коммуникативное качество отвечает за формирование алгоритма сознательного исполнительского поведения как в ситуации репетиционного периода, так и в ситуации сценического выступления, связывая воедино уравнивающие друг друга составляющие музыкальной коммуникации – эмоции и интеллект.

Таким образом, коммуникативное качество эмоционального интеллекта выражается в умении интеллектуально трактовать эмоциональную информацию, разумно ее оценивать и грамотно передавать на различных уровнях музыкальной коммуникации: социально ориентированном (между музыкантами и зрительным залом) и личностно ориентированном (между музыкантами-

исполнителями), контролируя при этом собственные исполнительские действия.

Поскольку музыкально-исполнительская деятельность предполагает выработку единой художественной концепции произведения, в исполнении которого могут участвовать несколько музыкантов, что обусловлено спецификой коллективных форм музыкально-исполнительской деятельности, очень важным качеством для музыканта-исполнителя становится *ассертивность* (от англ. assert – «утверждать, защищать, доказывать, отстаивать»). Сущность этого качества заключается в способности выстраивать стратегию взаимодействия, основанную на *умении отстаивать свои взгляды*, добиваться поставленных целей *при отсутствии давления и неуважительного отношения к партнеру*. Это своего рода корректор поведения, добродетельная настойчивость, позволяющая достигнуть своего и не обидеть партнера.

В музыкально-исполнительской деятельности ассертивность определяет единую исполнительскую систему координат, формирующую определенный стиль взаимодействия – партнерские отношения, особенно характерные для коллективных форм музыкального исполнительства. Партнерские отношения основаны на равноправии, т.е. восприятии партнера как равного, а значит, имеющего право на собственное мнение и собственное решение. Сформированный устойчивый стиль взаимодействия свидетельствует об уровне коммуникативного мастерства, достигнутого участниками коммуникативного процесса. Механизмом взаимодействия является умение ставить себя на место другого, т.е. учитывать чувства, переживания других людей. Любое человеческое поведение, особенно в музыкально-исполнительском процессе, окрашено той или иной эмоцией и, как следствие, спонтанностью действий, а потому нуждается в чутком, ненавязчивом регули-

ровании и гибком корректировании. Ассертивное поведение выступает в качестве альтернативного, направленного на формирование художественной дисциплины внутри коллектива, и организующего плодотворное сотрудничество. Такой стиль поведения ориентирован на сближение взаимодействующих людей, а не на поляризацию и претворяет в жизнь императивное изречение И. Канта: человек поступает по отношению к другим так, как он хотел бы, чтобы поступали по отношению к нему.

Поскольку целью музыкально-исполнительской деятельности является передача музыкальной информации от композитора к слушателю, то результат творческого взаимодействия музыкантов-исполнителей реализуется в ситуации сценического выступления, когда исполнители выступают в роли просветителей, которые «духовно обогащают публику» [1, с. 22]. Этому предшествует длительная кропотливая работа по согласованию художественных намерений исполнителей и их действий, являющихся залогом слаженности коллектива.

Концертное выступление связано с волнением, и исполнители в той или иной степени подвержены его влиянию. Волнение может стимулировать исполнительский процесс, но чаще – дезорганизует взаимодействие музыкантов на сцене. Как следствие, выступление осложняется непредвиденными ситуациями, проверяя исполнительский коллектив «на прочность». В связи с этим особенно востребованным для исполнителей на сцене становится качество *ситуативной креативности*. Это своеобразная «импровизация» исполнительских действий, связанная со способностью ответной реакции на неожиданно возникающие во время исполнения музыкальные ощущения партнеров, которые Р.Р. Давидян называет «импульсами-сигналами» [2, с. 131]. Иными словами, это *умение быстро сориентироваться в*

нестандартной ситуации и предпринять адекватные исполнительские действия.

Данное качество вырабатывается у музыкантов со временем, когда они «притираются» друг к другу и между ними возникает «дистанция доверия», когда они способны предчувствовать художественные намерения партнера, улавливать «восприятие малейшего посыла» [3, с. 51]. Сформированное у исполнителей качество ситуативной креативности способно предупреждать возможные сбои и критические ситуации во время сценического выступления.

Таким образом, реализация в музыкально-образовательном процессе коммуникативно-развивающих возможностей различных форм коллективной му-

зыкально-исполнительской деятельности необычайно актуальна и перспективна. Переориентация традиционного индивидуального обучения музыканта-исполнителя дает возможность переакцентировать его с приоритетного развития узкоспециальных умений и навыков исполнительского мастерства на развитие коммуникативных качеств, которые инициируют процесс вхождения будущего специалиста-музыканта в ситуацию творческого общения и налаживания контактов, способствуют установлению целенаправленных взаимоотношений профессионального характера и выработке определенной системы коммуникативных действий.

Литература:

1. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 352 с.
2. Давидян, Р.Р. Из опыта работы в квартетном классе [Текст] / Р.Р. Давидян // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / сост. К.Х. Аджемов. – Москва : Музыка, 1979. – С. 136–159.
3. Зыбцев, А.Л. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля [Текст] / А.Л. Зыбцев // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К.Х. Аджемов. – Москва : Музыка, 1979. – С. 32–48.
4. Ильин, Е.П. Дифференциальная психология профессиональной деятельности [Текст] / Е.П. Ильин. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 432 с.
5. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 383 с.
6. Психологические и педагогические проблемы музыкального образования: межвуз. сб. тр. [Текст] / сост. и отв. ред. В.М. Цеханский. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1986. – Вып. 4. – 152 с.
7. Степанова, Н.В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано [Текст] : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Н.В. Степанова. – Екатеринбург, 2011. – 24 с.
8. Стернберг, Р.Дж. Практический интеллект [Текст] / Р.Дж. Стернберг. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 272 с.

Bibliography:

1. Bochkarev, L.L. Psychology of musical activity [Text] / L.L. Bochkarev. – Moskva : Klassika-XXI, 2008. – 352 p.
2. Davidyan, R.R. From experience in the quartet class [Text] / R.R. Davidyan // Chamber ensemble. Pedagogy and performance / compiler K.H. Adzhemov. – Moskva : Muzyka, 1979. – P. 136–159.

3. Zybcev, A.L. From the experience of the teacher of the chamber ensemble class [Text] / A.L. Zybcev // Chamber ensemble. Pedagogy and performance / editor K.H. Adzhemov. – Moskva : Muzyka, 1979. – P. 32–48.
4. Ilin, E.P. Differential psychology of professional activity [Text] / E.P. Ilin. – Saint-Petersburg: Piter, 2008. – 432 p.
5. Nazajkinskij, E.V. On the psychology of musical perception [Text] / E.V. Nazajkinskij. – Moskva : Muzyka, 1972. – 383 p.
6. Psychological and pedagogical problems of music education: interuniversity proceedings [Text] / compiler and executive editor V.M. Cekhanskij. – Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, 1986. – Issue 4. – 152 p.
7. Stepanova, N.V. Development of communicative and performing qualities for students of music college in the piano class [Text]: Author's abstract. thesis ... Ph/D/ in Pedagogy / N.V. Stepanova. – Ekaterinburg, 2011. – 24 p.
8. Sternberg, R.Dzh. Practical intelligence [Text] / R.Dzh. Sternberg. – Saint-Petersburg: Piter, 2002. – 272 p.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 82-3

Leusiere Viktoriia Aleksandrovna, Doctor of Philosophy, professor; Center of culture and knowledge, president. E-mail: vika_646@rambler.ru (France, Toulon).

PROBLEM OF INTERDEPENDENCE OF MYTH AND ART IN THE ACT OF ART CREATIVITY

Abstract. *The article deals with the problem of the correlation between myth and art, analyzes the specificity of art, associated with the totality of its moments, and the specifics of its properties. It is shown that art doesn't only interact with the myth, but also creates its own myths, because the artistic creation does not mean anything, it does not point to any meaning, like a sign, it erects itself in its being, forcing the contemplator to remain with it. The true being of a work of art is that it becomes an event, a revelation, a myth.*

Key words: *myth, aesthetic experience, art, myth creation, language of art, beautiful, ideal, artistic image.*

Лезьер Виктория Александровна, доктор философских наук, профессор; Центр культуры и познания, президент. E-mail: vika_646@rambler.ru (Франция, Тулон).

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ МИФА И ИСКУССТВА В АКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. *В статье рассматривается проблема соотношения мифа и искусства, анализируется специфика искусства, связанная со всей совокупностью его моментов и спецификой его свойств. Показано, что искусство не только взаимодействует с мифом, но и творит свои собственные мифы, поскольку художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, подобно знаку, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем. Подлинное бытие произведения искусства в том, что оно становится событием, откровением, мифом.*

Ключевые слова: *миф, эстетическое переживание, искусство, мифотворчество, язык искусства, прекрасное, идеальное, художественный образ.*

В современном искусствознании актуально обращение к проблеме мифопоэтического творчества в том ракурсе, когда миф рассматривается как явление художественной культуры, как определенная форма мышления.

Сегодня в философии культуры и искусства существует несколько десятков определений мифа. В одной статье

давать обзор им всем не имеет смысла. Мы остановимся лишь на тех значениях мифа, которые помогут раскрыть обозначенную проблему соотношения мифа и искусства в аспекте мифопоэтического творчества. Во-первых, для теоретического анализа важно знать, что, согласно Э. Кассиреру, мир мифа не есть простое образование, зависящее от каприза или

случая, но он имеет свои собственные фундаментальные законы образования, действующие во всех его отдельных проявлениях. Миф есть тождество (или синтез) логического и алогического, данный в сфере интеллигенции.

Во-вторых, согласно А.Ф. Лосеву, миф – не есть выдумка или фикция, диалектически необходимая категория сознания и бытия. Внутри самого себя миф содержит динамику первоизданной, доисторической, не перешедшей в становление личности, и личности исторической, становящейся. Миф – неделимый синтез этих обеих сфер. Он также совмещает черты как реально-вещественной, так и поэтической действительности: от первой он берет жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, всю осуществленность и напряженность бытия, от второй – все наиболее фантастическое содержание, но он есть не что иное, как общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека и вещей. Каждый цвет или звук обладает мифическим свойством. Миф – это живое, выразительное символически и интеллектуально бытие. Вещь, ставшая символом и интеллигенцией, есть уже миф.

В-третьих, подход, предложенный Я.Э. Голосовкером к осмыслению существа мифологического мышления, позволяет реконструировать недостающие или утраченные мифы, ибо каждому из них отведено в рамках того или иного целокупного образа определенное место на кривой смысла. Но для нашей темы особую важность представляет собственно логическая сторона подхода, показывающая, как алогическими, иррациональными средствами бессознательно достигается строго логическое развертывание того или иного смысла, как разрозненные и бессмысленные с точки зрения формальной логики знания древнего человека складываются в единую и по-своему осмысленную картину [2, с. 10]. Кроме того, и это, пожалуй, са-

мое важное, мифология остается одним из главных средств погружения человека в подсознание и, следовательно, в творчество. Неслучайно, по-видимому, великие мыслители – философы, художники, ученые, реформаторы – являются в то же время и великими мифотворцами (по Голосовкеру, великими мистиками).

С другой стороны, стремление к красоте как высшему благу есть цель человеческого творения во все времена, и это, согласно Платону, исступленность, восторженность, влюбленность. Красота, воплощенная в произведении искусства – это еще и раскрытие глубинного мира человека, это преобразование реальности, создание особого мира, в котором все является эстетическим сознанием человека. Именно в искусстве, в отличие от всех других видов деятельности, мы видим выражение внутренней сущности человека в ее цельности, которая исчезает в частных науках и в любой другой конкретной действительности, где человек реализует только какую-нибудь одну свою сторону, а не всего себя. В искусстве человек свободно творит особый мир – так же, как творит свой мир природа – то есть полновластно! Если и в своей практической деятельности, и в науке человек противопоставлен миру как субъект – объекту, и тем ограничен в своей свободе, то в искусстве человек превращает свое субъективное содержание в общезначимое и целостное объективное бытие. Эстетическое переживание произведения искусства, так же, как и его создание, требует всей сущности человека, так как оно включает в себя и высшие познавательные ценности, и этическое напряжение, и эмоциональное восприятие. Это внутреннее единство всех духовных сил человека при создании и восприятии произведений искусства обеспечивается синкретической силой эстетического сознания.

Мы можем понимать искусство как самый яркий, незабываемый, гениаль-

ный символ и стремление в произведении автора запечатлеть единство добра, истины и красоты. Действительно, слушающая музыкальное произведение или постигая смысл картины живописца, мы активизируем в себе все духовные силы: и ум, и интуицию, и чувства, и этические понятия. Нет ни одного момента в нашей внутренней духовной жизни, который не мог бы быть вызван и активизирован искусством. Оно призвано обеспечить целостное, полнокровное и свободное восприятие и воссоздание мира, которое возможно только при условии совмещения познавательных, этических, эстетических проявлений человеческого духа.

Проблема соотношения мифа и искусства связана со всей совокупностью его моментов и спецификой его свойств. Специфика языка искусства со времен Г.В.Ф. Гегеля, определявшего искусство как «мышление в образах», заключается в особой установке на образность, в отличие от обобщенных категорий и понятий науки и рационально воспроизводимых форм рассуждения философии. Образ, согласно Гегелю, «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность...» [1, с. 384]. Однако чувственная реальность художественного образа ценна не сама по себе, но именно олицетворяемой им художественной идеей, ведь сама семантика слова «образ» указывает на некий смысл, стоящий за эмпирией образа. Раскрыть и прокомментировать смысл образа (или смысл символа, метафоры) можно, вероятно, с помощью другого (изоморфного) символа или образа. Растворить смысл образа в понятиях невозможно, как невозможно и лишить его индивидуально-личностной окраски путем обобщающей абстракции. Возможна лишь относительная рационализация смысла образа или символа, но при этом сразу же изменится познавательная парадигма: из сферы искусства данный смысл, подвергшийся рационализации, перейдет в область философии или науки.

Помимо особого, образного, языка к специфическим свойствам искусства можно отнести то, что оно есть особый способ обобщения: общее – через индивидуально-частное; в нем важен сам процесс художественного вымысла, личностный способ выражения автора; повышенное значение формы в произведениях, так как без формы нет искусства. Наконец, использование глубинных пластов человеческого сознания и подсознания, что придает искусству большую эвристическую силу.

Проблема соотношения мифа и искусства с теоретической ясностью была поставлена в немецкой романтической эстетике, хотя в общефилософском аспекте она рассматривалась и раньше (например, Дж. Вико и Г. Гердером). Романтизм соотносил искусство с мифом как тип с прототипом. Миф понимался как первообраз искусства, как необходимое условие и исходный материал для него (Шеллинг, Ф. Шлегель и другие). Во второй половине XIX века эти идеи развил Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»). Собственно, отсюда берет начало идея мифологического происхождения искусства. В XX веке формируется концепция мифологизации искусства, основанная на идеях К.Г. Юнга об архетипах.

Первоначально философской основой «неомифологических» поисков в искусстве были иррационализм, интуитивизм, отчасти – релятивизм и (особенно в России) – пантеизм. Впоследствии «неомифологические» структуры и образы могли становиться языком для любых, в том числе и содержательно противоположных интуитивизму художественных текстов. Одновременно, однако, перестраивался и сам этот язык, создавая различные, идеологически и эстетически весьма далёкие друг от друга, направления ориентированного на миф искусства. Вместе с тем, несмотря на интуитивистские и примитивистские декларации, «неомифологическая» куль-

тура с самого начала оказывается высокоинтеллектуализированной, направленной на авторефлексию и самописание; философия, наука и искусство стремятся здесь к синтезу и влияют друг на друга значительно сильнее, чем на предыдущих этапах развития культуры. Так, идеи Вагнера о мифологическом искусстве как искусстве будущего и идеи Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни» порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению). Элементы мифологических структур мышления проникают в философию (Ницше, Вл. Соловьёв, позже – экзистенциалисты), психологию (З. Фрейд, К. Юнг), в работы об искусстве (в особенности импрессионистскую и символистскую критику – «искусство об искусстве»).

В русском символизме, с его культом Вагнера и Ницше, поисками синтеза между христианством и язычеством мифотворчество было объявлено самой целью поэтического творчества (В. Иванов, Ф. Сологуб и др.). К мифологическим моделям и образам обращались, подчас очень широко, и поэты других направлений русской поэзии начала века. Своеобразной формой поэтического мышления стала мифология для творчества В. Хлебникова. Он не только пересоздаёт мифологические сюжеты многих народов мира («Девий бог», «Гибель Атлантиды», «Ка», «Дети Выдры», «Вила и леший»), но и создаёт новые мифы, пользуясь моделью мифа, воспроизводя его структуру («Журавль», «Внучка Малуши», «Маркиза Дзес»), О. Мандельштам оперирует первоэлементами античного мифологического сознания («Возьми на радость из моих ладоней...», «Сестры – тяжесть и нежность...», «На каменных отрогах Пиерии...»). Творчество М.И. Цветаевой нередко интуитивно проникает в самую суть архаического мифологического мышления (воссозда-

ние культово-магического образа удушенной богини женственности – дерева – луны во второй части дилогии «Тесей», блестяще подтверждённое научным исследованием греческой религии). Большое место мифологические мотивы и образы занимают в поэзии М.А. Волошина (стихотворные циклы «Киммерийская весна», «Путями Каина»).

Обращенность к мифу помогает авторам воссоздать феномен идеального. С одной стороны, идеальное есть репрезентативное воспроизведение реальностей, которые либо в данный момент времени не могут быть чувственно даны субъекту, либо принципиально сверхчувствительны (сущности вещей), а с другой – суть творящая субстанция, способная создавать особый искусственный (образный, символический) материальный мир.

Онтологически сверхчувствительная реальность идеального может быть описана утверждениями:

1) коррелят идеального образа существует независимо от наличия носителя этого образа (художественный образ произведения после создания живет своей самостоятельной жизнью, независимо от жизни создавшего его художника);

2) эталонный объект – идеал – как основа репрезентации причинно или условно-функционально связан с предметной областью, на которую проецируется идеальный образ (идеальный замысел композиции осуществляется в том материале, в котором реализует себя художник – звуке, красках, слове);

3) область экстраполяции идеального образа временно или принципиально недоступна прямому чувственному восприятию, (истина есть творческий акт духа, в котором рождается смысл, она выше реального мира, выше призывающей нас действительности).

При такой постановке проблемы основная трудность заключается в том, чтобы установить, насколько полно и

точно эталонный объект, данный чувственно и достоверно воспринимаемый в произведении искусства, воспроизводит единство сущности и явления сверхчувственного. Иными словами, каковы критерии полноты образов, созданных в произведении искусства творчеством художественного сознания и самосознания?

Своеобразно отвечает на эти вопросы М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения», разграничивая художественное творение и вещь. По мнению философа, считать, что произведение искусства – это вещь, которая означает еще и нечто иное (будучи символом, указывает на что-то, будучи аллегорией, говорит о чем-то ином), значит – описывать подлинное бытие произведения искусства. Для того чтобы увидеть вещь, которая служит нашим целям, то есть вещь как деятельность, он обращается к помощи искусства, к картине Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки. На этой картине становится зримой сама «дельность», то есть не какое-либо сущее, которое можно использовать для каких-нибудь целей, но нечто такое, чье бытие служит тому, кому эти башмаки принадлежат. В творении художника выражается истинная сущность «дельности», то есть то, что они суть. Получается, что произведение искусства рождает на свет истину о Сущем.

Таким образом, в противоположность обыденному толкованию о вещном и предметном характере произведения искусства, Хайдеггер определяет художественное творение тем, что оно «стоит в самом себе». Благодаря такому «стоянию в себе самом» художественное творение не принадлежит к своему миру – нет, этот мир в нем. Художественное творение открывает, распахивает свой собственный мир.

Хайдеггер стремится понять онтологическую структуру произведения искусства независимо от субъективности его творца или созерцателя. Поэтому

наряду с понятием мира, к которому принадлежит творение и который воздвигается и распахивается творением, использует противоположное ему понятие – «земля» [3, с. 102-125].

Два этих понятия противоположны: то, что земля скрывает и замыкает в себе – мир открывает и развертывает. И то, и другое, очевидно, совершается в художественном творении – и распахивание, и замыкание. Ведь художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, подобно знаку, оно воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем. Звуки, из которых состоит музыкальный шедевр, – больше звуки, нежели любые звучания и шумы; цвета живописного полотна отличаются более подлинной красочностью, чем любые самые яркие цвета в природе. Здесь обнаруживается вся неадекватность рефлексивных понятий «формы» и «вещества», которую Хайдеггер называет спором мира и земли. Если можно сказать, что в великом творении искусства «восходит» свой мир, то такой восход одновременно означает, что мир входит в свой покоящийся облик: облик его как бы обретает свое соразмерное земле бытие. Подлинное его бытие не в том, чтобы становиться «переживанием». «Я»-создание искусства вследствие своего собственного бытия здесь становится событием, откровением, которое опрокидывает все прежнее, привычное. Тогда разверзается мир, какого не было прежде. «Распахивается открытость» – вот в чем сущность заключенной в художественном творении истины.

Итак, в акте мифотворчества подлинный художник всегда творит свой МИФ, изображает зримый мир не как поверхность, за которой ничего нет, но как пластичный, осязаемый, осязаемый мир вещей, объемов, что только и может дать впечатление реальности воспроизводимого мира.

Литература:

1. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. – Москва : Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.
2. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа [Текст] / Я.Э. Голосовкер. – Москва : Наука, 1987. – 218 с.
3. Хайдеггер, М. Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер. – Москва : Академический проект, 2008. – 528 с.

Bibliography:

1. Gegel, G.V.F. Aesthetics [Text] / G.V.F. Gegel. In 4 volumes. – Moskva : Iskusstvo, 1971. – V. 3. – 621 p.
2. Golosovker, YA.EH. The Logic of Myth [Text] / YA.EH. Golosovker. – Moskva : Nauka, 1986. – 218 p.
3. Hajdegger, M. The Source of Art Creation [Text] / M. Hajdegger. – Moskva : Akademicheskij projekt, 2008. – 528 p.

УДК 130.2

Leusiere Viktoriia Aleksandrovna, Doctor of Philosophy, professor; Center of culture and knowledge, president. E-mail: vika_646@rambler.ru (France, Toulon).

Izvin Dmitrij Arkad'evich, Tyumen industrial University, postgraduate student. E-mail: izvindima@gmail.com (Russia, Tyumen).

THE PROBLEM OF THE SOLITUDE OF A MAN IN THE ASPECT OF THE PHILOSOPHICAL REFLECTION OF THE FILM VERSIONS OF THE 60TH. OF 20 CENTURY

Abstract. *This article examines individualism and loneliness of a person in the aspect of philosophical understanding of creativity of the western directors Schlendorf and Richardson. In the article the concept of loneliness is considered as an antipode of overcoming, resistance, when the will to life is understood as the main structuring principle of the existence of man in the world and the world of man; examples of foreign cinematography of the 20th century illustrating this problem are illustrated.*

Key words: *individualism, loneliness, philosophical anthropology, the philosophy of existentialism, existential space in the cinema.*

Лезьер Виктория Александровна, доктор философских наук, профессор; Центр культуры и познания, президент. E-mail: vika_646@rambler.ru (Франция, Тулон).

Извин Дмитрий Аркадьевич, Тюменский индустриальный университет, аспирант. E-mail: izvindima@gmail.com (Россия, г. Тюмень).

ПРОБЛЕМА ОДИНОЧЕСТВА ЧЕЛОВЕКА В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ КИНОВЕРСИЙ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Аннотация: *Настоящая статья рассматривает индивидуализм и одиночество человека в аспекте философского осмысления творчества западных режиссеров Шлендорфа и Ричардсона. В статье понятие одиночества рассматривается как антипод преодоления, сопротивления, когда воля к жизни понимается как главное структурирующее начало бытия человека в мире и мира человека; иллюстрируются примеры зарубежного кинематографа XX века, отражающие данную проблему.*

Ключевые слова: *индивидуализм, одиночество, философская антропология, философия экзистенциализма, экзистенциальное пространство в кинематографе.*

1. Введение

Актуальность обращенности к проблеме индивидуализма и связи его с феноменом одиночества человека осознается в современной культурной ситуации особенно остро. Неслучайно в философской антропологии в качестве субъекта исследования рассматривается отдельный человек, его эмоции, мотивация и психика, а в качестве объекта – соци-

альная и культурная среда, опосредованно вынуждающая человека выбирать позицию индивидуализма, противопоставления себя другому, самоизоляции и личностного бунта против угнетающих его подлинное бытование условий. Б. Криворницын пишет: «Сегодня основная масса людей почивает на платформе индивидуализма – таков, к сожалению, менталитет современной цивилизации;

человечество лишь начинает вызревать для понимания сути предназначенной ему судьбы, которая высока своим добродетельным потенциалом, но далека еще как Полярная звезда. Частный интерес заслонил перспективу духовно-нравственного совершенствования...» [2, с. 12].

Цель настоящей статьи – проследить причины, коренящиеся в природе человека, выявленные философами XX века и дать иллюстрацию проблемы одиночества на примере зарубежного кинематографа XX века (творчество Бергмана, Брессона, Шлендорфа, Ричардсона).

Еще в первой половине XX века западноевропейские мыслители, взирая на трагический мир, в котором рушились все прежние ценности, писали о состоянии личностной безысходности и ужаса перед происходящими историческими, социально-политическими процессами. Выразительным отзвуком этой безысходности звучат построения М. Хайдеггера, словно подводящие итог многим горьким размышлениям философов начала XX века: «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена «нетостью Бога».<...> Нетость Бога означает, что нет более видимого Бога, который неопровержимо собрал бы к себе людей и вещи, и изнутри такого собирания сложил бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое» [8, с. 265].

Философия второй половины XX века толкует понятие одиночества как антипод преодоления, сопротивления, когда воля к жизни – главное структурирующее начало бытия человека в мире и мира человека. Но для подобного структурирования нужна конечность, граничность, конкретность. Их реальным проявлением является то, что человек в сущем живет ограниченный опре-

деленной средой. «Я существую» как плоть среди плоти, тело среди других тел, но одновременно занимаю положение центра в этом «поле», «среде», «Я существую» среди других людей – носителей своих уникальных миров и одновременно принадлежащих общему миру. С точки зрения внешнего взгляда, бытие-с-другими похоже на связь человека с вещами, предметами.

Создание философии сопротивления предполагает появление экзистенциального субъекта-бунтаря, противостоящего Злу во имя Добра.

2. Проблема одиночества в западном кинематографе в 60-е гг. XX века

Западный кинематограф второй половины двадцатого века живо иллюстрировал проблему одиночества, потерянности человека в социуме, причем героев киноверсий часто объединяет то, что они не принимают окружающий их мир, отказываются от него и, хотя по-разному, теряют его. Подчас они выбирают не преодоление, не активную жизненную позицию, а отречение, уход от реальности: в молчание, в смерть, в иллюзию-игру.

Это ощущение потерянности и безысходности вызывалось не только общими противоречиями буржуазного мира, но и конкретной социальной ситуацией, складывавшейся в Италии, Франции, Швеции тех лет. В частности, Италия 1964–1965 годов переживала кризис, который наступил после так называемого «экономического бума» и «наложил тяжелый отпечаток на всю жизнь» поколения 60-х гг. Агрессия США во Вьетнаме, нашла свой «отзвук» и в Швеции, и во Франции, где сформировалась неожиданная реакция на политические процессы. В этих странах проявляются характерные признаки «деполитизации», безмолвствования народа по отношению к политической проблематике, предлагаемой средствами массовой коммуникации.

Героям кинокартин Бергмана, Брессона, Антониони был присущ протест, отказ, зреющий бунт, который, однако, часто облакался в одежду душевного смирения. Подобно Воглеру, персонажи кинематографа с молчаливым ужасом созерцали факты агрессивного империалистического варварства. Подобно Томасу, они теряли надежду пробиться к истине. Что, как им казалось, они могли знать, что могли делать, на что надеяться? Ответ варьировался в пределах одной гаммы ощущений и сознательных или полубессознательных выводов, каждый из которых находил свою формулу в одном слове: «Ничего», «Абсолютное», «Иллюзия». Вера в этот мир, в котором они жили, была подорвана. Оставалась мистическая, мистифицированная надежда в ее разных вариантах.

Фильм английского режиссера Шлендорфа «Блоу ап» – это как бы ненароком зафиксированная «скрытой камерой» хроника нескольких часов жизни лондонского фотографа. При этом экранное и астрономическое время порой совпадают. Так, когда Томас проявляет пленку, а затем печатает крупные фото, развешивает их на стенах ателье, рассматривает, увеличивает отдельные части снимков, печатает и еще раз разглядывает через лупу – весь процесс работы фотографа воспроизводится на экране с документальной точностью – как в реальной, не срежиссированной обстановке и с той мерой длительности, какая нужна в действительности для проявления. «Документален» и исполнитель роли Томаса – молодой английский актер Дэвид Хеммингс. У него худое, бледное лицо, бесцветные, какие-то водянистые глаза, замедленные движения. Он безличен, как его фотоаппарат, бесстрастно фиксирующий все происходящее вокруг. Речь, взгляды, поступки Томаса рождены не активной внутренней потребностью, а являются как бы ответом на заданную ему ту или иную программу действий. Томас-Хеммингс жи-

вет в атмосфере «некоммуникабельности» как в чем-то давно привычном, ставшем повседневной нормой жизни. И сама «фактура» актера – юноши, как будто бы лишённого пола, обесцвеченного и «стертого», уже олицетворяет собой мир-фантом.

«Блоу ап» снят в поразительной цветовой гамме, безукоризненная выверенность которой «выдает» присутствие художника. Черно-белая картина Шлендорфа как бы «абсолютно документальна». Ее кадры движутся нервно, толчками, следуя такому же импульсивному существованию героев. Съёмочная камера то перескакивает с предмета на предмет, то застывает, подобно хаотическим, сумбурным порывам Марии и ее случайных друзей.

Здесь мы наблюдаем подмеченное Шлендорфом «умонастроение», поведение его героев, напоминающее реакции молодежного движения той поры. Для молодых «новых левых» второй половины 60-х годов была типична спонтанно-экстатическая акция, состояние постоянной импульсной готовности к бунту без цели, к самим собою удовлетворяющемуся взрыву, которые проявляются у героини Шлендорфа Марии. Здесь мы видим одну из разновидностей смутного, не высказанного впрямую, «абстрактного» протеста против «Абсурда-Отчуждения».

В настоящей статье более подробно мы остановимся и на рассмотрении киноверсии «Одиночество бегуна на длинной дистанции» (1962) английского режиссера Тони Ричардсона. Главный герой – Колин Смит, угодивший за кражу в спецшколу, единственной возможностью расширить жизненное пространство которого становится подготовка к марафону. Каждое утро Колин вынужден рано вставать и совершать тренировочный бег, пока его соратники спят в теплых постелях. Для него важно время свободного существования, где нет стен и решеток, но он осознает, что не обретет

свободу и вне их. Он бежит, потому что ему разрешили. Но и потому, что есть возможность нарушить чье-то разрешение и намеренно проиграть марафон, чтобы хотя бы так противостоять устойчивой системе. Автор иллюстрирует модель западного общества, где человек существует в стае и подчиняется ей, либо полностью обречен на одиночество и роль жертвы. Уже с юности гражданин и человек в обществе обречен и приговорен. Любые отклонения недопустимы. Причиной угнетения человека будут система и ее строй, а не отдельные люди. Спасение герой видит в сопротивлении, в этом вся его жизнь. В западном рационализме несовместимо сопротивление одинокого отдельного человека подавляющей нечеловеческой системе. Друзья главного героя являются заключенными этой системы, они вынуждены подчиняться всему и, привыкшие к этому, они считают это обыденностью. Их задача не исполнять, а делать, делать без понимания. Для главного героя это сопоставимо со смертью. В финальном эпизоде он проигрывает гонку, но противостоит системе, что является оптимистичной концовкой при всей печальной истории этого фильма.

Если говорить о влиянии культурной эпохи того времени, то важно заметить, что в Англии развивается строительство промышленных зданий универсального типа, пригодных для размещения в них различных производств. Английские приемы планировки городов-спутников с их развитой и стройной системой общественных центров, жилых микрорайонов, зеленых насаждений, индустриальных зон и т. д. относятся к числу наиболее прогрессивных градостроительных идей, выдвинутых на Западе. Условия капиталистического строя и частного землепользования не позволили английским зодчим реализовать эти приемы в том масштабе, которого требует задача децентрализации перенаселенных индустриальных центров

Великобритании с их гигантскими трущобными районами. Новые города не смогли разрешить и проблему смягчения социальных контрастов, о чем мечтали социал-реформисты. Несмотря на это, прогрессивность новых градостроительных идей, выдвинутых английскими архитекторами и их влияние на развитие современной градостроительной мысли, несомненны. Эти размышления мы приводим не случайно, они взаимосвязаны с проблемой того, как достигается экзистенциальное пространство в фильме. Одиночество нашего бегуна, в частности, достигается за счет того, что он проводит время вне стен спецшколы. Но одиноким можно быть и в толпе. Вот это ментальное одиночество человека как элемента общества, а не отдельной личности, и попытался показать режиссер. Это – не одиночество в смысле пространства, а одиночество в смысле социума, духовности и менталитета. В своем монологе Колин открывает зрителю, что бег – это средство, с помощью которого он, в прямом и переносном смысле, бежит от своих проблем, – особенно от проблем с законом, – бежит по лесам и полям. Это – одиночество бегуна на длинные дистанции.

Сам Ричардсон назвал ленту «поэтическим утверждением права каждого вступить в борьбу с обществом и победить». Кинокамера втягивает растревоженное обыденное пространство. Свалки, пустыри, печальные индустриальные задворки. Каждое действие в этой среде есть бесплодная попытка преодолеть молчание кирпичных стен и немоту неуютных заводских районов. Режиссура Ричардсона в фильме вмещает в себя некую смесь этого поэтического реализма с документальными кадрами, такими, как, например, сцена драки, и пейзажными сценами бега Колина. Пейзажная сцена стала узнаваемым образом всего фильма.

Здесь и кроется главный парадокс: физически герой свободен (его не дер-

жат взаперти), как и Йозефа К. из фильма «Процесс», но в ментальном смысле они в той же самой тюрьме. Этот парадокс художник еще более усиливает в фильме «Одиночество бегуна на длинной дистанции», так как режиссер помещает главного героя в природное пространство, что является сильным психологическим контрастом, идущим в разрез с человеческим мышлением.

3. Выводы

Что мы можем противопоставить философии индивидуализма и одиночества? Необходимо вспомнить идеи русских мыслителей, открывших алгоритм гармоничной жизни человека, писавших о том, что душа человека – это сокровенно внутренний его мир, принципиально уникальный и его подлинность – в особенности самоосуществления. Можно предположить, что душа металолична,

метарефлексивна, ее samость и подлинность проявляются тогда, когда душа о себе «забывает», когда она направлена на иное. Но, одновременно, из сферы души нельзя изъять ее собственных о себе представлений, душа человеческая обнаруживается в выходе за свои пределы, в самой способности воспринимать иное, наслаждаться иным, познавать его и созидать.

Итак, один из путей преодоления проблемы одиночества и самозамкнутости человека – это путь самотворения, плодотворного диалога человека и мира, когда личность творит мир, а мир творит человека. Человек созвучен Вселенскому бытию, и счастлив тогда, когда его душа открыта миру, впитывает его краски, звуки, шероховатости, наполняется его полнотой и становится богатой человеческой душой.

Литература:

1. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа [Текст] / Н.А. Бердяев. – Москва : Республика, 1994. – 479 с.
2. Кривогорницын, Б. Импульс бессмертия [Текст] / Б. Кривогорницын // Природа и человек (Свет). – 2001. – № 6. – С. 12-15.
3. Пузанова, Ж.В. Философия одиночества и одиночество философа [Текст] / Ж.В. Пузанова // Вестник РУДН. Сер. Социология. – 2003. – № 4-5. – С. 47-58.
4. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Текст] / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов / Под ред. А.А. Яковлевой. – Москва : Политиздат, 1989. – 396 с.
5. Франк, С.Л. Непостижимое [Текст] / С.Л. Франк. – Москва : Хранитель ; Тверь : АСТ, 2007. – 510 с.
6. Юдич, Е.А. Проблема одиночества в контексте философии [Текст] / Е.А. Юдич // Известия Томского политехнического университета, 2011. – № 6. – с. 97-102.
7. Heidegger, M. Wozu Dichter [Text] // Heidegger M. Holzwege. Fr.a. – с. 265.

Bibliography:

1. Berdyaev, N.A. Filosofiya svobodnogo dukha [Text] / N.A. Berdyaev. – Moskva : Respublika, 1994. – 479 p.
2. Krivogornitsyn, B. Impul's bessmertiya [Text] / B. Krivogornitsyn // Priroda i che-lovek (Svet). – 2001. – № 6. – p. 12-15.
3. Puzanova, Zh.V. Filosofiya odinochestva i odinochestvo filosofa [Text] / Zh.V. Puzanova // Vestnik RUDN. Ser. Sotsiologiya. – 2003. – № 4-5. – p. 47-58.
4. Sartr, Zh.-P. EHkzistentsializm – ehto gumanizm [Text] / Zh.-P. Sartr // Sumerki bo-gov / Pod red. A.A. YAkovlevoj. – Moskva : Politizdat, 1989. – 396 p.

5. Frank, S.L. Nepostizhimoe [Text] / S.L. Frank. – Moskva : Khranitel' ; Tver' : AST, 2007. – 510 p.
6. YUdich, E.A. Problema odinochestva v kontekste filosofii [Text] / E.A. YUdich // Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta, 2011. – № 6. – p. 97-102.
7. Heidegger, M. Wozu Dichter [Text] // Heidegger M. Holzwege. Fr.a. – Moskva, 1950. – с. 265.

УДК 82-31

Kamenskikh Ekaterina Aleksandrovna; Municipal budgetary institution of additional education «Children's Art School №2 of Nadym», Teacher. E-mail: blacker6a@mail.ru (Russia, Nadym).

**NOVEL BY F. DOSTOYEVSKY «THE GAMBLER»
AND THE SAME NAME OPERA BY S. PROKOFIEV**

Abstract. *The article is devoted to the question of the embodiment of the ideologically imaginative plan of the novel by F.M. Dostoevsky «The Gambler» in the opera of the same name by S.S. Prokofiev. The specifics of the main idea of the writer in the opera composition and the peculiarities of the composer's treatment of the heroes of his novel are revealed.*

Key words: *Dostoevsky's novel, Prokofiev's opera, «The Gambler», a gambling game.*

Каменских Екатерина Александровна; Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 2 г. Надыма», преподаватель. E-mail: blacker6a@mail.ru (Россия, г. Надым).

**РОМАН Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»
И ОДНОИМЕННАЯ ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА**

Аннотация. *Статья посвящена вопросу воплощения идейно образного плана романа Ф.М. Достоевского «Игрок» в одноименной опере С.С. Прокофьева. Выявляются специфика претворения в оперном сочинении главной идеи писателя и особенности трактовки композитором героев его романа.*

Ключевые слова: *роман Достоевского, опера Прокофьева, «Игрок», азартная игра.*

Игра – вечная тема искусства, древнейшая форма эстетической деятельности, доставляющая её участникам и зрителям удовольствие. Она основана на архетипических чертах человеческого поведения. Стремление к игре, охватывающей все виды деятельности – качество человеческой природы: это и свойство детского восприятия мира, и выражение творческого начала, и извечная человеческая страсть, включающая, в том числе, и стремление к обогащению, как одну из главных сил, управляющих поступками людей. Игра как важнейшая составляющая картины мира всегда вызывала интерес у философов, психологов, художников и писателей.

Отдельную линию представляет литература, которая помогла осветить культурологическую концепцию игрово-

го феномена: Й. Хейзинга Homo ludens [9], статьи О. Фрейденберг «Игра в кости» [8], Е. Несмеянова «Игра в карты как явление европейской культуры» [4], А. Никонова «Метаморфозы игральные костей: к определению понятия “азартная игра”» [5].

Азартная игра привлекает человека случайностью, схваткой с Фортуной, областью неизведанного, так как связана с гаданием – символом испытания судьбы. Страсть к игре – одна из сильнейших человеческих страстей, требующая предельной концентрации ума, воли, нравственных и моральных жертв. Увлечение, понятное на интуитивном уровне, ярко отражается в художественных образах, озвучивающих тему опустошения человеческой жизни. Игроки, бросая вызов судьбе, сами становятся предметом

неподвластных им высших сил. Феномен азартной игры несёт в себе определённый символ – быстрое духовное выгорание на фоне стремления к наживе и комфорту.

Трудно себе представить художников, столь различных по характеру проявления своего мировоззрения в творчестве, как Прокофьев и Достоевский. Один, преисполненный веры в жизнь, устремленный ко всему, что есть сильного в человеке, другой – мучительно чуткий ко всему обездоленному, «страстный к страданию». Писатель наделил своего «Игрока» многими привлекательными качествами, в числе которых непосредственность, живое воображение, благородные устремления. Вместе с тем, Достоевский говорит, что «все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку». Он игрок, причем не простой, а «поэт в своем роде», который, однако, «стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость, хотя потребность риска и облагораживает его в глазах самого себя» [3, с. 90].

Известно, что Ф.М. Достоевский боготворил Пушкина, но «стихийному» гению Достоевского не дано было следовать гармоническому Пушкину. Поэтому, претворяя в своем творчестве пушкинские образы, он переосмысливает их и заставляет жить иной жизнью – бурной и трагической. Так поступил он и с пушкинским Германом. Термин «неподвижная идея», как бы мимоходом употребленный Пушкиным в «Пиковой даме» был многократно использован Федором Михайловичем в своих романах и письмах. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» [7]. Достоевский тут же растолковывает пушкинское изречение: две страсти не могут ужиться в одной душе, одна неизбежно «поедает» другую. Одним поворотом рулеточного колеса хо-

чет выиграть Алексей любовь Полины, но та, чувствуя, что Алексей вернулся из игорного дома другим человеком, бросает ему в лицо деньги и уходит. «Игрок» – роман Достоевского об идее-страсти, о «съеденном» ею герое, который в этом отношении параллелен Раскольникову. В дальнейшем все творчество Федора Михайловича будет проникнуто тематикой человека, поглощенного «неподвижной идеей» (конечно, не только в игровом ключе: «Преступление и наказание», «Неточка Незванова», «Бесы»).

Как известно, основу романа составляют автобиографические сюжеты игры на рулетке: связь писателя с Аполлинарией (Полиной) Суловой и болезненно переживаемое автором ее увлечение студентом Сальвадором. Несомненно, отмечаемое всеми читателями романа, его сходство с пушкинской «Пиковой дамой». Здесь созвучно всё: главный лейтмотив игры-страсти (Герман – Алексей Иванович), колоритные фигуры двух знатных старух, которые невольно интригуют героев игрой (Графиня – Бабуленька). При этом страшному видению Герману мертвой старухи как мистической реальности противостоит реалистическое явление «ожившей» Бабуленьки, исцеленной «пономарем от Николая». Очень важен также и мотив увлечения молоденькой девушкой (Лиза – Полина) героя, поглощаемого затем игорным демоном, и финальная духовная гибель персонажей.

При этом у Достоевского в романе доминирует исповедальное повествование от первого лица, приближающие читателя к душе героя. Алексей Иванович находится в центре событий, его субъективное видение мира отлично от пушкинского рассказчика, который отстраненно и беспристрастно рассуждает о страсти игры. Отметим здесь, что обращение С.С. Прокофьева к творчеству Ф.М. Достоевского было первым в русской и мировой музыке. По словам композитора, он выбрал самый «антидосто-

евский» роман Достоевского. Музыкального новатора, который шествовал «к новым берегам», шокируя своим «музыкальным варварством» многих современников, увлек в творчестве Достоевского накал страстей, динамизм сюжета, экспрессия меткой образной речи, неожиданные повороты действия, противоречивые и глубокие характеры главных героев, наконец, обличительные черты романа, позволившие Прокофьеву столь полно проявить свой саркастический дар.

Весь эмоциональный строй произведения Достоевского был созвучен молодому Прокофьеву, для которого обновление оперных форм, «поиски сильного языка» были в ту пору одной из насущных задач. Эту вторую (по времени создания) оперу композитора называют «оперой диалогов-бесед» [1], в либретто которой ощутимо сохраняется стиль писателя. Кроме того, в отличие от больших литературных полотен Достоевского с их многотемностью, обилием боковых сюжетных ответвлений, «Игрок» представляет собой один из его самых лаконичных и четких по композиции романов. Именно сжатость, действенная концентрированность «Игрока», возможно, и дали повод Прокофьеву назвать его «наименее Достоевским» из произведений писателя.

Как известно, в романе Достоевского несколько эпизодов посвящено сценам игры в рулетку; главные среди них – эпизод проигрыша Бабуленьки и игры Алексея, решившего отыграть долг Полины – «звездного часа игрока». И если в романе Достоевского эта игра показана ретроспективно, сквозь призму воспоминаний уже опустошенного, безразличного ко всему Алексея, то Прокофьев переносит эту сцену в его настоящее, растворяя одержимого рулеточным азартом героя в массе участников, поглощенных страстью игры. Здесь композитор диаметрально меняет ракурс: сцена игры раскрывается в опере со сторо-

ны ее очевидцев. Алексея же, ведущего игру, мы не видим на сцене – сложная драматургия игры познается нами через реакцию присутствующих. Вся картина игры построена на коротких репликах, часть которых взята из текста романа, причем из разных его эпизодов. Взамен хора на сцене возникает многофигурная композиция игроков, различных по облику и темпераменту; кроме того, Прокофьев вводит новую фигуру – директора казино, «очевидца ежевечерних человеческих трагедий, свершающихся у игорного стола».

Заметим, что в романе Достоевского у Алексея нет одержимой страсти к деньгам. Выиграв на рулетке двести тысяч, он хладнокровно, сознательно их «прокручивает» с прелестницей Бланш в короткое время. Ему важен сам процесс игры. В опере же он становится рабом страсти игрока, туманящей сознание, сметающей все его искреннее чувство к Полине. Ее образ у Прокофьева также эмоционально усилен, освобожден от побочных линий и несколько идеализирован. На первом плане оказывается гордая независимость духа, презрение и ненависть ко всякого рода рабскому подчинению. Бросая деньги в лицо Алексею, швыряя ему его «жалкие тридцать серебрянников», Полина тем самым произносит вызов «золотому тельцу» – идолу призрачного буржуазного благополучия, перед которым не сумел устоять главный герой. В таком разрешении конфликта личное оказалось неразрывно связанным со сферой острых идейно-социальных проблем.

Герой Достоевского, хотя и чувствует моральное опустошение после неожиданного поворота своего жизненного пути, но сначала «еще не замечает всего этого ясно» и потому «искренно страдает и винит себя», думая о разрыве с Полиной. Лишь много времени спустя, после бесславного парижского вояжа, прошлое предстанет перед ним в новом освещении, и тогда он впервые задаст

себе роковой вопрос: «Неужели я и в самом деле игрок, неужели я и в самом деле... так странно любил Полину?» [2]. Прокофьевский Алексей словно сразу пригвожден к своему «игровому жизненному жребью» одним ударом. Ведь сам того не сознавая, он оказался в плену у тех самых идей, разоблачению которых посвятил едкую обвинительную речь в своем первом развернутом оперном монологе «Добродетельный фатер». А уже в конце четвертого акта завершается драма, продиктованная роковой «неподвижной идеей»: полное крушение личности, перерождение Алексея из человека мягкого, образованного, сострадающего к бедам близких в бесстрастного игрока, окончательно прикованного к игорному столу.

В опере Прокофьева, как и в романе Достоевского, видение пропащего в игре человека вложено в уста второстепенного персонажа. Так, в романе Достоевского в завершающем диалоге Алексея с мистером Астлеем последний даёт меткую характеристику опустошенной душе игрока: «Вы одеревенели, вы не только отказались от жизни, от интересов своих и общественных, от долга гражданина и человека, от друзей своих (а они все-таки у вас были), вы не только отказались от какой бы то ни было цели, кроме выигрыша, вы даже отказались от воспоминаний своих» [6, с. 214]. В опере Прокофьева похожие слова вложены уже

в уста Длинного Англичанина: «Но не осталось ничего от человека... Смешон и жалок» [6, с. 297]. Игра буквально пронизывает оперу: с упоминания о ней начинается сочинение, ключевой музыкальный символ «игры с судьбой» возникает в точке золотого сечения оперной композиции, на игре опера и заканчивается. Игроками, в той или иной степени, предстают все ее герои: не только Генерал, Бланш, но и Полина, которая манипулирует, «играет» чувствами Алексея Ивановича. В игрока превращается даже Бабуленька, которая в конце не «попадает в пропасть», а, вовремя опомнившись, уезжает.

В наше время, с распространением компьютера и интернета, явственно ощущается стремление некоторых кругов общества к лудомании – болезненному влечению к игре, посредством которого происходит замещение реальных потребностей и результатов. Жизненные смыслы заменяются игровыми, происходит подмена бытия игрой и истинный творческий созидательный характер игры утрачивает свой смысл, превращаясь в пустое времяпрепровождение. Вместо обретения своего «я», человек-игрок, стремясь вновь и вновь испытать судьбу, теряет свою свободу. Поэтому столь очевидно пророческое и предостерегающее звучание «Игроков» Достоевского и Прокофьева.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Об опере [Текст] / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1985. – 343 с.
2. Достоевский, Ф.М. Игрок [Текст] / Ф.М. Достоевский. – Санкт-Петербург : Лениздат, 2014. – С. 220 – 224.
3. Живолупова, Н.В. Игрок [Текст] / Н.В. Живолупова // Достоевский: сочинения, письма, документы : словарь-справочник. – Санкт-Петербург : Пушкинский дом, 2008. – С. 89–93.
4. Несмеянов, Е.Е. Игра в карты как явление европейской культуры [Текст] / Е.Е. Несмеянов // Гуманитарные и социально-экономические науки. – Ростов-на-Дону : ЮФУ, 2001. – № 1. – С. 53–56.

5. Никонов, А.В. Метаморфозы игральные кости: к определению понятия «азартная игра» [Текст] / А.В. Никонов // Вопросы культурологии: научно-практический и методический журнал. – 2007. – № 8. – С. 30–34.
6. Прокофьев, С.С. Игрок [Клавир] / С.С. Прокофьев. – Санкт-Петербург : Композитор, 2015. – С. 297.
7. Пушкин, А.С. Пиковая дама [Электронный ресурс] // <http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0866.htm>. – Дата обращения 27.12.2016.
8. Фрейденберг, О.М. Игра в кости [Текст] / О.М. Фрейденберг // Arbor mundi. – Москва, 1996. – Вып. 4. – С. 163–172.
9. Хейзинга, Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры [Текст] / Й. Хейзинга. – Москва : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

Bibliography:

1. Asaf'ev, B.V. Ob opere [Text] / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1985. – 343 p.
2. Dostoevskij, F.M. Igrok [Text] / F.M. Dostoevskij. – Sankt-Peterburg : Lenizdat, 2014. – P. 220 – 224.
3. Zhivolupova, N.V. Igrok [Text] / N.V. Zhivolupova // Dostoevskij: Sochineniya, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik. – Sankt-Peterburg : Pushkinskij dom, 2008. – P. 89-93.
4. Nesmeyanov, E.E. Igra v karty kak yavlenie evropejskoj kul'tury [Text] / E.E. Nesmeyanov // Gumanitarnye i sotsial'no-ehkonomicheskie nauki. – Rostov-na-Donu: YUFU, 2001. – № 1. – P. 53-56.
5. Nikonov, A.V. Metamorfozy igral'nykh kostej: k opredeleniyu ponyatiya «azartnaya igra» [Text] / A.V. Nikonov // Voprosy kul'turologii: nauchno-prakticheskij i metodicheskij zhurnal. – 2007. – № 8. – P. 30-34.
6. Prokof'ev, S.S. Igrok [Klavir] / S.S. Prokof'ev. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2015. – P. 297.
7. Pushkin, A.S. Pikovaya dama [EHlektronnyj resurs] // <http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0866.htm>. – Data obrashheniya 27.12.2016.
8. Frejdenberg, O.M. Igra v kosti [Text] / O.M. Frejdenberg // Arbor mundi. – Moskva, 1996. – Vyp. 4. – P. 163–172.
9. KHejzinga, J. Homo Ludens: ctat'i po istorii kul'tury [Text] / J. KHejzinga. – Moskva : Progress-Traditsiya, 1997. – 416 p.

УДК 008

Sokovikov Sergej Stepanovich, Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor; Chelyabinsk State Institute of Culture, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Sociology, e-mail: sokovik49@mail.ru (Russia, Chelyabinsk)

BETWEEN PUSHKIN AND HARMS: THE PROJECTION OF THE LITERATURE IN ROCK POETRY AND RAP CULTURE

Abstract. *The article discusses the features of the reference rock poetry and rap culture to the literary tradition. Analyses the main variations of the use of narrative and stylistic aspects of the book texts and the specificity of their transformations in the space rock/rap culture. The conclusion on mascarades as a host matrix invariant reflection of literary tradition in the lyrics of rock and rap.*

Key words: *literary tradition; rock-poetry; rap culture; carnival; masochist; masquerade culture.*

Соковиков Сергей Степанович, кандидат педагогических наук, доцент; Челябинский государственный институт культуры. E-mail: sokovik49@mail.ru (Россия, г. Челябинск).

МЕЖДУ ПУШКИНЫМ И ХАРМСОМ: ПРОЕКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РОК-ПОЭЗИИ И РЭП-КУЛЬТУРЕ

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности обращения рок-поэзии и рэп-культуры к литературной традиции. Анализируются основные вариации использования сюжетных и стилистических аспектов книжных текстов и специфичность их трансформаций в пространстве рок/рэп-культуры. Обосновывается вывод о маскарадности как ведущем матричном инварианте отражения литературной традиции в текстах рока и рэпа.*

Ключевые слова: *литературная традиция; рок-поэзия; рэп-культура; карнавальность; масочность; маскарадная культура.*

Словесные тексты рок- и рэп-культур бытуют в первую очередь в аудиальной форме, представление их в печатном виде носит, по сути, маргинальный характер. Встречающиеся утверждения о том, что эти тексты выступают именно частью современного литературного пространства, не снимают их прямой предназначенности к звуковому воспроизведению, часто в зрелищном контексте. Поэтому видится обоснованным мнение Д.М. Давыдова, полагающего, что рок не есть словесное искусство как таковое, хотя эта субкультура способна втягивать в свою орбиту

многочисленные элементы иных субкультур, в том числе, вполне «академических» [4, с. 277]. Именно это обстоятельство, справедливое и по отношению к рэп-культуре, представляет для нас интерес.

При всей самостоятельности и текстуальной специфичности рок-поэзия и рэп-культура оказываются связанными множеством нитей с собственно литературной традицией и ее текстами. Вместе с тем, многократные констатации этого факта еще не дают оснований утверждать, что особенности такого взаимодействия исследованы с достаточной

полнотой. Неслучайно в поле критики и аналитических практик утверждения об адекватности и органичности рецепций и цитаций соседствуют с упреками в излишней фривольности, фамильярности, неуклюжести в обращении к литературной классике, потере меры, вкуса, ощущения смысла [10, с. 57], в опoшлении почти сакральных, культовых в национальном сознании текстов [8, с. 56]. Вероятно, подобные разночтения возникают не только от художественно-эстетических свойств отдельных текстов. Можно предположить, что дело в том числе в особенностях отражения литературных артефактов в рок- и рэп-культурах (далее – рок и рэп), имеющих «матричный» характер. При избыточном разнообразии конкретных произведений такие особенности выражают некоторый контекстуально-смысловой инвариант, который можно попытаться выявить.

В качестве такой характерной черты рока и рэпа многими исследователями выделяется цитатность, интертекстуальность, реминисцентность [1; 6; 8 и др.], причем это воплощается в стилистике и поэтике гротесковой карнавальности [9]. С такой позицией, выстроенной на достаточно очевидных основаниях, невозможно не согласиться. Вместе с тем, не стоит также упускать из вида фундаментально обоснованное М.М. Бахтиным утверждение жизнеутверждающе-праздничной природы карнавала: «Карнавальное мироощущение обладает могучей животворной преобразующей силой и неистребимой живучестью» [2, с. 315]. Вряд ли можно сомневаться в том, что смыслово-стилевое звучание большинства текстов рока и рэпа трудно соотносимо с понимаемым так карнавалом, хотя карнавальность им может быть присуща как аспект. Это, на наш взгляд, в полной мере относится и к литературным реминисценциям в роке и рэпе.

К выявлению векторной, инвариантной составляющей отношений рока и рэпа к литературе можно подходить различным путем. В нашем случае используется метод метафорической персонализации, в котором возникают фигуры «Пушкин» и «Хармс». При этом они типически обозначают не столько полюсность этих отношений, сколько маркируют диапазон их различных вариаций. В этом значении «Пушкин» олицетворяет относительно пиететный тип обращения авторов рок- и рэп-текстов к литературному наследию. Хармсовский тип основан на перверсии, резко пародийном снижении исходных литературных образов, их гротесковой трансформации вплоть до абсурдизации. Определение именно этих фигур основано в том числе на многочисленных обращениях рокеров и рэперов к персонам Пушкина и Хармса, их текстам и сюжетам. Так, например, Ю.В. Доманский полагает, что именно Пушкин выступает знаком, определяющим отношение русского рока (а в определенной мере и рэпа. – С.С.) ко всей предшествующей культурной традиции [5, с. 20]. Как глубоко и точно сказано у Б. Окуджавы: «На фоне Пушкина снимается семейство...». И действительно, Пушкин возникает в текстах рока и рэпа и как человек, и в парафразах на его сюжеты, и в обликах персонажей произведений или их онимах (знаковых именах).

Однако для нас важнее сам этот тип реминисценции, при котором литературный автор и его тексты узнаваемы и передаются относительно адекватно. Примером может служить дословная цитата из «Бесов» Ф.М. Достоевского, с которой начинается одноименная композиция рэп-группы «Со.Нити» – фрагмент предсмертного монолога Степана Верховенского в «академическом» чтении профессионального актера. Другим случаем выступает прямое обращение рокера или рэпера к личности писателя-классика: «За окнами – салют.

Царь-Пушкин в новой раме. / Покойные не пьют, да нам бы не пролить» (А. Башлачев «Петербургская свадьба»); «А мы слышали, были Вы великий / Любитель баб и крепкого вина. / Так описали мир наш многоликий, / Что тащится огромная страна (Ю. Шевчук «Памятник Пушкину») и др. Ироническая интонация и пародийное обыгрывание разнообразных ассоциативных связей (не только литературных) не снимает внутренне комплиментарного отношения к поэту. Отметим, что фигура «Пушкин» в нашем случае не означает, что образ самого поэта (и других литераторов), а также аспектов произведений, не могут в других текстах рока и рэпа изменяться до неузнаваемости или служить лишь косвенным поводом для авторского самовыражения рокеров и рэперов. Однако этот иной тип отношения означен в данном контексте фигурой «Хармс».

По мнению доктора искусствоведения А.М. Цукера, истоки советской рок-музыки неразрывно связаны с поэтическим авангардом 20-х годов, творчеством обэриутов, которые в свою очередь продолжали традиции скоморошества и юродства, и в особенности – с Даниилом Хармсом [9, с. 8–10]. Разумеется, истоки рока и рэпа более многоаспектны, но отмеченные А.М. Цукером линии своеобразной преемственности не только реальны, но, как представляется, фундаментально существенны для этих явлений. В нашем случае фигура Хармса представляет «Мир наизнанку» – кредо, которое объединяет в конкретных текстуальных и действенных практиках гротесковых эксцентриков прошлого (шутов, клоунов, гистрионов), деятелей авангарда Серебряного века и 1920-х годов и участников современного рок- и рэп-пространства, которое это родство на уровне мировидения и миропереживания определяет в значительной мере. По сути, это вторая значимая ипостась своеобразного диалога литературной традиции и актуальной музыкально-

поэтической культуры, представленной в данном случае роком и рэпом. Здесь исходный материал травестийно трансформируется, преобразовываясь в самодостаточный «театр абсурда», мир причудливых и часто алогичных гротесковых образов, возникающих уже не в «монтаже аттракционов» (по С.М. Эйзенштейну), нацеленном на достижение четко спланированной цели, а в бриколаже текстов, предполагающем произвольную ассоциативность.

Напомним, что большинство исследователей определяет эту матричную установку рока и рэпа как карнавальность, явно или опосредованно апеллируя при этом к теории карнавала М.М. Бахтина. Однако если оставаться в рамках бахтинского понимания этого феномена, неизбежными становятся вопросы о полной корректности подобного определения. Из их множества выделим хотя бы один. В качестве ведущего карнавального действия М.М. Бахтин выделяет «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля», представляя это как «ядро карнавального мироощущения» [2, с. 333, 334]. То есть, в схематичном виде это воплощенная в завершенном действе инверсия «шут – «король» – шут». Однако анализ текстов рока и рэпа показывает, что в подавляющем числе случаев такой инверсии не происходит, если точнее – она предзадана за пределами текста, самим социокультурным контекстом (отнюдь не только литературно-художественным). В самих же текстах эта инверсия возникает уже в завершенном, законченном виде и пульсирует в них за счет внутренней контрастности, гротескности, оксюморонности и пр. Есть и другие аспекты, показывающие, что описание рок/рэп-культуры как матрично карнавальной не абсолютно корректно.

Вместе с тем, при всем разнообразии проявлений, рок и рэп представляют собой достаточно самостоятельные фе-

номены. Если не принимать во внимание некоторые их различия, рок/рэп-культуру можно видеть как вполне целостное явление. Тогда вновь возникает вопрос, аналогичный тому, что задает И.П. Ильин по отношению к постмодернистской литературе в целом [7, с. 164]: что же является связующим центром подобных фрагментированных и бриколажных текстов, что превращает столь разрозненный и гетерогенный материал, которым заполнено содержание артефактов рок/рэп культуры, в нечто такое, что при всех оговорках все-таки заставляет себя воспринимать как целое? Примечательно, что И.П. Ильин, обращавшийся именно к литературе постмодернизма (а рок/рэп-культура принадлежит ему лишь отчасти), находит ответ, в определенной мере созвучный и нашим представлениям. Он видит организующее начало в так называемой «маске автора», сконструированном, но единственном осязаемом «реальном» герое «обесчелоченной» плоскости постмодернистского литературного текста. Однако в отличие от печатной текстуальности постмодернистской литературы, рок/рэп-культура прежде всего – действие, пусть нередко достаточно причудливое. Неустрашимой энергией действия, причем в самом прямом, зрелищном смысле, «заряжены» и тексты рока/рэпа. Последнее, в свою очередь, требует определенной действенности «действующих лиц», фигурирующих в их пространстве. Анализ текстов дает основания полагать, что объединяющим и внутренне организующим камертоном, определяющим своеобразный диалог литературной традиции и рок/рэп-культуры, является не столько карнавальность, сколько «масочность», то есть, маскарадность. При этом речь идет преимущественно не о «маске автора», которая также действует в рок/рэп-культуре, но представляет чаще сформированный и постоянно эксплуатируемый арт-имидж автора-исполнителя.

В нашем случае имеется в виду обстоятельство, как представляется, недостаточно отрефлексированное в исследовательском поле, а именно – масочность самих образов литераторов, их персонажей, узнаваемых сюжетных перипетий, «говорящих» деталей книжных артефактов и пр., возникающих так или иначе в рок/рэп-культуре. Это не цитация или реминисценция из литературного текста. В то же время это не «карнавальная фольклор» и не «карнавализованная литература», на различие которых указывает М.М. Бахтин [2, с. 316], а некий третий тип, генетически связанный с карнавальными истоками, но им не идентичный. Скорее, это своеобразная игра, в которой литературные мотивы, сюжеты, персонажи используются для создания особого типа текстов. В них литературное подвергается остранению (как уточняет В.Б. Шкловский, остранению), при котором связь с книжным источником часто является почти номинативной. Странность, непривычность, несхожесть с литературным прототипом, часто парадоксальная алогичность, амотивация поведения, непроясненные внутритекстовые отношения персонажей рок/рэп-текстов ведут к проявлению «масочного» эффекта, когда каждая маска (лица, обстоятельства, отношения) возникает как создание именно рок/рэп-автора. Создается особый, остраненный (и остранный) мир, маскарадный по характеру, чаще далекий от праздничной стихии карнавала и содержащий в той или иной мере выраженную гротесково-абсурдистскую интонацию. Тем не менее, это вполне объективно существующий художественный мир, тем более – представленный в действенно-зрелищной форме рок/рэп-перформансов. Очень точно передает подобную ситуацию суждение О. Уайльда об осязаемой объективности художественной формы, которая обеспечивается как раз крайней субъективностью воплощения. Но в нашем случае – субъек-

тивности особого рода, о чем также говорит Уайльд: «Человек меньше всего похож на себя, когда он говорит от своего лица. Дайте ему маску, и он скажет вам правду» [11, р. 999.].

Учитывая сказанное, можно полагать, что маскарадность рок/рэп-культуры тематически, стилистически и структурно все же ближе к фигуре Хармса. Собственно пушкинских интонаций в этом пространстве мало, зато случаев алогичности, инверсий, травестийных снижений, гротесковой пародийности и игры с абсурдистскими конструкциями вполне достаточно. Однако не следует считать это проявлением ущербности, неполноценности или бессодержательности рока и рэпа, их неспособности к самоценному творчеству и, что для нас важно, к плодотворному общению с «большой» литературой. Дело в специфичности самой маскарадной культуры, которая, оказавшись «в тени» карнавала, не всегда отчетливо рефлексируется в своих смысловых особенностях.

Между тем, как отмечает А.Л. Гринштейн, автор чрезвычайно содержательной работы, в которой проводится сопоставление карнавала и маскарада как двух различных типов культур, в XX веке маска «как бы начинает свою собственную жизнь, выходит из-под контроля, обретает независимое существование» [3, с. 29] и, добавим, образуя специфичную, активно действующую субкультуру, становится в том числе «строительным материалом», инструментом и проектом воплощения для текстов рока и рэпа. Более того, обогащаясь дополнительными значениями, мотив собственно маски трансформируется в мотив «остраннения» лица, потери своего я, поисков истинного лица и истинной сущности, попытки узнать, что скрывается под маской другого или своей маской и т.д. [3, с. 26]. По сути, маскарадность рока и рэпа содержит обращение, хотя и не всегда явное, к аудитории с призывом «прочитать», пусть по-своему, представ-

ленное в тексте послание, уловить не только то, что «за маской», но и её самостоятельное, авторское значение. В этом смысле тексты рока и рэпа не так просты и нередко требуют подготовленного слушателя/зрителя, способного даже при такой интенсивной подаче материала не только чувственно сопереживать исполнению, но и выделять смыслово значимые текстуальные аспекты.

При этом маскарадность рока и рэпа не порывает с органикой праздничной стихии, но, в то же время, самым переходом от карнавала к маскараду означает её дефицитность в современных контекстах: «сама тоска по празднику (в том числе и все ее модификации, например, топос «утраченного рая») составляет важнейшую неотъемлемую черту маскарадной культуры» [3, с. 33]. Важно отметить, что было бы неверным оценивать эту маскарадность как некую «пустую форму», симулякр в духе Ж. Батая, Ж. Делёза или Ж. Бодрийяра. Во-первых, при любой удаленности от литературного прообраза-оригинала, его «маска» в рок/рэп-тексте сохраняет с ним связь и так или иначе отсылает к нему, причем включая дополнительные ассоциативные значения, не присущие оригиналу исходно. Во-вторых, нельзя недооценивать самостоятельную содержательность возникшего на литературной основе образа-маски. Наконец, необходимо видеть значимость смысловых «сгустков», возникающих на пересечениях множества контекстов, составляющих, при всей внешней неупорядоченности, динамичную внутреннюю структуру рок/рэп-текста, также корреспондирующую с литературным первоисточником. При этом его структура, по аналогии с иммерсивным театром, оставляет за слушателем/зрителем возможность самостоятельно избирать конкретный «маршрут» восприятия.

Жесткие рамки текста, к сожалению, почти не позволили выше привести текстовые примеры. Однако пред-

ставляется уместным, используя метод экземплификации, обратиться к произведению, на наш взгляд, достаточно полно воплощающему отмеченные в материале аспекты. Это песня Майка Науменко «Уездный город N», возникшая как парафраз песни Боба Дилана Desolation Row («Заброшенная (запустелая) улица»). Причем сам Дилан отмечал, что в период создания песни он находился под влиянием творчества поэта-битника Аллена Гинзберга. И в том, и в другом тексте изображается некое странное место, где скопились самые разные герои вымышленных и реальных историй. Но если у Дилана персонажи в основном сохраняют связь с породившими их сюжетами, то у М. Науменко все герои заняты «не своим делом», деятельностью, разительно контрастной с прежней, прототипной, хотя и здесь выбор занятий, скорее, сделан «от противного», то есть, связь с первоисточниками все же обозначена. 54 персонажа песни М. Науменко представляют, по сути, все основные сферы бытия – от религии до науки, от искусства до финансов, от преступности до медицины. И все же неслучайно самая большая группа – это именно писатели и герои книг, хотя и остальные персонажи так или иначе были представлены в свое время в литературной традиции (например, Казанова или Иван Грозный). Обратимся к тексту, выделив его «литературные» фрагменты:

«...Смотрите – вот Леди Макбет с кинжалом в руках / Шатаясь ввалилась в кабак... Король Артур с друзьями за круглым столом / Прилежно стучат в домино... У стойки бара Ромео курит сигару, / Допив аперитив. / Он поведет / Джульетту в кино / На новый модный детектив... Вот Гоголь, одетый как Пушкин, / Спешит, как всегда, в казино... / Родион Романыч стоит на углу, / Напоминая собой Нотр-Дам / Он точит топоры, он правит бритву, / Он охоч до престарелых дам. / Он с интересом наблюдает за дракой – / Это наш молодежный

герой / Опять затеял битву с дураками, / Но бьется он сам с собой. / К нему подходит Жорж Санд, одетая в смокинг, / И шепчет: «Я – Шопен!», / За ней следит Оскар Уайльд – / Шеф полиции нравов / Уездного Города N. / Лев Толстой вырыл яму, залез в нее / И отказался наотрез вылезать. / Он поносит всех оттуда такими словами, / Что неловко их повторять. / ...Анна Каренина просит всех покинуть перрон / И не устраивать сцен – / Все равно поезда никогда не уходят / Из Уездного Города N. / Три мушкетера стоят у пивного ларька, / К ним подходит Д'Артаньян. / Он небрежно одет, плохо выбрит / И, к тому же, заметно пьян. / На вопрос: «Не желаешь ерша с лещом?» / Он отвечает: «Мне все равно...» / В этот миг за спиной они слышат / Скрип телеги и крики: «Но-о!» / Это Маяковский в желтой кофте, / Доходящей ему до колен, / Везет пятнадцать мешков моркови / На рынок города N.

В этой видимой хаотичной сутолоке «странного города» действительно трудно уловить смысл происходящего. Неслучайно в оценках текста М. Науменко можно встретить следующие высказывания: «какой-то безумный коллаж... <...> участь – своеобразного «развенчания», профанирования – характерна для многих обитателей города N. <...> Науменко еще и ёрнически обыгрывает омонимию... <...> ...слишком значимо для русского человека имя Льва Толстого, чтобы упоминать его походя. <...> ...обесмысливание высоких идей классической литературы... <...> Соединение онимов намеренно хаотично, подчас абсурдно. <...> ...большинство персонажей текста не просто меняют сферу деятельности, но и «понижают» свой статус. <...> Характерна своеобразная морально-этическая перверсия...» [1, с. 33, 34, 35, 36]. Подобные оценки хаоса, абсурда, профанности и перверсии (извращения, девиантности) происходящего вполне логичны, если исходить из статусов персонажей в их «родном», первичном ли-

тературно-историческом контексте. Однако в том-то и дело, что в городе N собрались не эти герои, а масочные образы, созданные М. Науменко «по мотивам», но и в отталкивании от их прототипов. Само название города литературоцентрично и тоже представляет собой своеобразную «маску» астионима (собственного имени города) N, многократно возникавшего в отечественной беллетристике. Достаточно вспомнить имена Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, И. Ильфа и Е. Петрова. Не менее важно, что «Город N» у М. Науменко именно уездный, образ которого есть на страницах М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.Ф. Одоевского, М.Ю. Лермонтова, А.С. Грибоедова и др. Маскарадность «Города N» многомерна. Это и маска постмодернизма, склонного к смешению «всего со всем», но именно маска этого сложного явления. Это и маскарадная версия «опрошения» литературных сюжетов, встречающаяся отнюдь не только у «простонародья». Это и вынужденное «переодевание» сложных текстов в попытке найти своего читателя. Это контрастное преобразование фигур со знаковыми именами в мире, где «каждый не свою играет роль», но заставляющее вспомнить аутентичных персонажей и т.д. Наконец, в этом городе есть еще один неназванный и невидимый, но знаковый персонаж, читаемый по строке «Вот Гоголь, одетый как Пушкин...». Это, конечно же, Даниил Хармс, для которого пространство города N совершенно родное. И здесь – двойная масочность: литературная маска Даниила

Хармса как автора легендарных 7 «маскарадных» анекдотов о Пушкине (без Гоголя) и одной микро-пьесы с Пушкиным и Гоголем, и маска Даниила Хармса, которую примерили сотрудники детского журнала «Пионер» Н. Доброхотова-Майкова и В. Пятницкий, продолжившие сочинение таких «лубочных» литературных историй много позже, в начале 1970-х годов (сам посыл «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным...» принадлежит именно им). Таким образом, вывернутость мира наизнанку у М. Науменко мнима, это – маскарадная игра, которая своей причудливостью только подчеркивает подлинность ее контекстуальных истоков.

Завершая, можно еще раз отметить, что представленный тезис о маскарадности как инвариантном основании отношения рок/рэп-культуры к литературной традиции, разумеется, далеко не бесспорен, но, как представляется, может помочь более ясно высветить некоторые аспекты этой достаточно актуальной проблематики, в том числе способствовать некоторой переоценке слишком резких или, наоборот, чрезмерно лестных критических позиций. Во всяком случае, о том, что это не только теоретическая проблема, симптоматично свидетельствует, например, намерение ввести в некоторых британских средних школах программу LearnThruMusic, включающую использование рок- и рэп-баллад с текстами классической литературы, в том числе произведениями Шекспира и Джейн Остин, в качестве учебных пособий.

Литература:

1. Авдеева, Г.А. Ономастическая игра как реализация аллюзивного принципа языковой игры в художественном тексте: на примере «Уездного города N» М. Науменко [Текст] / Г.А. Авдеева // Уральский филологический вестник. Серия: Психолингвистика в образовании. – 2014. – № 2. – С. 30-37.
2. Бахтин, М.М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин // Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. – Киев : NEXТ, 1994. – С. 309–394.

3. Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры [Текст] / А.Л. Гринштейн // На границах. Зарубежная литература от Средневековья до современности : сб. работ / Отв. ред. Л.Г. Андреев. – Москва : ЭКОН, 2000. – С. 22–43.
4. Давыдов, Д.М. Рок-поэзия vs рок-культура vs наука о роке: некоторые выводы о структурном статусе феномена [Текст] / Д.М. Давыдов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь ; Екатеринбург : ТвГУ ; УрГПУ, 2008. – Вып. 10. – С. 275–280.
5. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия в контексте традиции русской литературы [Текст] / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Москва : Intrada – Издательство Кулагиной, 2010. – С. 19–76.
6. Ивлева, Т.Г. Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова [Текст] / Т.Г. Ивлева // Русская поэзия: Текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : ТвГУ, 1998. – Вып. 2. – С. 87–94.
7. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И.П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с.
8. Козицкая, Е.А. «Чужое» слово в поэтике русского рока / Е.А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. – Тверь : ТвГУ, 1998. – Вып. 2. – С. 55–62.
9. Цукер, А.М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм [Текст] / А.М. Цукер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 2 (9). – С. 8–16.
10. Шадурский, В.В. Ф.М. Достоевский в современной песне: некоторые замечания / В.В. Шадурский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург ; Тверь : УрГПУ ; ТвГУ, 2010. – Вып. 11. – С. 52–59.
11. Wilde, O. The Critic as Artist. Collected Works of Oscar Wilde: the plays, the poems, the stories and the essays including. De Profundis / O. Wilde. – Ware: Wordsworth Editions Limited, 2007. – pp. 963–1016.

Bibliography:

1. Avdeeva, G.A. Onomasticheskaya igra kak realizatsiya allyuzivnogo printsipa yazykovoj igry v khudozhestvennom tekste: na primere «Uezdno goroda N» M. Naumenko [Text] / G.A. Avdeeva // Ural'skij filologicheskij vestnik. Seriya: Psikholingvistika v obrazovanii. – 2014. – № 2. – S. 30–37.
2. Bakhtin, M.M. Zhanrovye i syuzhetno-kompozitsionnye osobennosti proizvedenij Dostoevskogo [Text] / M.M. Bakhtin // Problemy tvorчества Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo. – Kiev: NEXT, 1994. – S. 309–394.
3. Grinshtejn, A.L. Karnaval i maskarad: dva tipa kul'tury [Text] / A.L. Grinshtejn // «Na granitsakh». Zarubezhnaya literatura ot Srednevekov'ya do sovremennosti: Sbornik rabot / Otв. red. L.G. Andreev. – Moskva : EHKON, 2000. – S. 22–43.
4. Davydov, D.M. Rok-poehziya vs rok-kul'tura vs nauka o roke: nekotorye vyvody o strukturnom statuse fenomena [Text] / D.M. Davydov // Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst. – Tver' ; Ekaterinburg: TvGU; UrGPU, 2008. – Vyp. 10. – S. 275–280.
5. Domanskij, YU.V. Russkaya rok-poehziya v kontekste traditsii russkoj literatury [Text] / YU.V. Domanskij // Russkaya rok-poehziya: tekst i kontekst. – Moskva : Intrada – Izdatel'stvo Kulaginoj, 2010. – S. 19–76.
6. Ivleva, T.G. Pushkin i Dostoevskij v tvorcheskom soznanii Borisa Grebenshnikova [Text] / T.G. Ivleva // Russkaya poehziya: Tekst i kontekst : Sb. nauch. tr. – Tver' : TvGU, 1998. – Vyp. 2. – S. 87–94.
7. Il'in, I.P. Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: ehvolyutsiya nauchnogo mifa [Text] / I.P. Il'in. – Moskva : Intrada, 1998. – 255 s.

8. Kozitskaya, E.A. «CHuzhoe» slovo v poehtike russkogo roka / E.A. Kozitskaya // Russkaya rok-poezhiya: tekst i kontekst : Sb. nauch. tr. – Tver' : TvGU, 1998. – Vyp. 2. – S. 55–62.

9. TSuker, A.M. Daniil KHarms i sovetskij rok-absurdizm [Text] / A.M. TSuker // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh. – 2011. – № 2 (9). – S. 8–16.

10. SHadurskij, V.V. F. M. Dostoevskij v sovremennoj pesne: nekotorye zamechaniya / V.V. SHadurskij // Russkaya rok-poezhiya: tekst i kontekst. – Ekaterinburg ; Tver' : UrGPU ; TvGU, 2010. – Vyp. 11. – S. 52–59.

11. Wilde, O. The Critic as Artist. Collected Works of Oscar Wilde: the plays, the poems, the stories and the essays including. De Profundis / O. Wilde. – Ware: Wordsworth Editions Limited, 2007. – PP. 963–1016.

УДК 81-4

Taskaeva Anna Viacheslavovna, Ph.D. in Philology, Associate Professor; South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, head of assistant traineeship. E-mail: taskaeva_anna@bk.ru (Russia, Chelyabinsk).

LINGUISTIC-CULTURAL COMPONENT IN THE LEARNING OF FOREIGN LANGUAGE: APPLIED ASPECT

Abstract. *The author of the article formulates the hypothesis that the linguistic-cultural component of teaching a foreign language should include a value aspect. Representing students of a foreign national value system can be realized through familiarity with the national heroes of the studied linguoculture. The study shows how the images of Princess Diana, John Enoch Powell and Aleister Crowley personify the national values of the British.*

Key words: *foreign language, linguistic culture, language and culture, national values, national heroes.*

Таскаева Анна Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент; Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, заведующий ассистентурой-стажировкой. E-mail: taskaeva_anna@bk.ru (Россия, г. Челябинск).

ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ: ПРИКЛАДНОЙ АСПЕКТ

Аннотация. *Автор статьи формулирует гипотезу о том, что лингвострановедческий компонент обучения иностранному языку должен включать ценностный аспект. Представление студентам чуждой национальной системы ценностей может быть реализовано через знакомство с национальными героями изучаемой лингвокультуры. В исследовании продемонстрировано, как в образе принцессы Дианы, Джона Эноха Пауэлла и Алистера Кроули олицетворяются национальные ценности британцев.*

Ключевые слова: *иностраннный язык, лингвострановедение, язык и культура, национальные ценности, национальные герои.*

Дисциплина «Иностраннный язык» является частью учебного цикла, обязательного для изучения студентами всех специальностей и направлений подготовки, реализуемых как на уровне среднего профессионального образования, так и на уровне высшего и послевузовского образования.

Известно, что до конца XIX века в методике обучения иностранным языкам главное внимание уделялось изучению грамматической системы и лексики. Учебные тексты носили воспитательный или развлекательный характер и рас-

сматривались как поле для грамматических упражнений.

Однако в конце XIX века, когда между странами активизировались торговые, экономические, дипломатические контакты, выяснилось, что этот метод обучения не всегда обеспечивает полноценную коммуникацию между представителями разных стран, разных культур. Даже зная язык, коммуниканты не всегда могут пользоваться им адекватно. В то время был поставлен вопрос о разработке специальных учебных текстов, содержащих информацию о чужом народе, о реалиях другой страны.

Это послужило предпосылкой для создания Е.М. Верещагиным и В.Г. Костомаровым теоретической и лингводидактической базы лингвострановедения, нашедшей отражение в научной монографии «Лингвострановедческая теория слова» (1980 г.) и учебном пособии «Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного» (1-е изд. – 1973 г., 2-е изд. – 1976 г., 3-е изд. – 1983 г., 4-е изд. – 1990 г.).

Лингвострановедение – это методический аспект преподавания неродного языка, в котором с целью решения коммуникативных, познавательных и гуманистических задач проводится аккультурация иностранных учащихся, т.е. приобщение их к новой культуре посредством языка, в процессе его изучения.

Необходимость включения лингвострановедческого компонента в обучение иностранному языку Е.М. Верещагин обосновывает следующим образом: «Две национальные культуры никогда не совпадают полностью, – это следует из того, что каждая состоит из национальных и интернациональных элементов. Совокупности совпадающих (интернациональных) и расходящихся (национальных) единиц для каждой пары сопоставляемых культур будут различными. Поэтому неудивительно, что приходится расходовать время и энергию на усвоение не только плана выражения некоторого языкового явления, но и плана содержания, т.е. надо вырабатывать в сознании обучающихся понятия о новых предметах и явлениях, не находящих аналогии, ни в их родной культуре, ни в родном языке. Следовательно, речь идет о включении элементов страноведения в преподавание языка» [3, с. 30].

Можно констатировать, что обучение иностранному языку на современном этапе связано с приобщением к иноязычной культуре, ведь наряду с овладением иностранным языком происхо-

дит усвоение и культурологических знаний; у человека, изучающего язык, формируется способность понимать ментальность носителей другого языка, создается межкультурная компетентность.

Согласно Федеральному государственному стандарту высшего образования, учебная дисциплина «Иностранный язык» предусматривает формирование таких компетенций, как способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия, а также готовность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям, толерантно воспринимать социальные и культурные различия.

Уважительное, бережное, толерантное отношение к культурным традициям чужого народа, о котором говорится в Федеральном стандарте, по нашему мнению, невозможно без приобщения к национальным ценностям страны изучаемого языка.

Традиционно в занятия по иностранному языку включаются тексты лингвострановедческой направленности, связанные с историей, культурными традициями и обычаями, достопримечательностями, географией, политическим устройством страны изучаемого языка. Осознавая всю значимость перечисленных аспектов в процессе знакомства с миром носителей изучаемого языка, нам бы хотелось уделить особое внимание именно вопросу о ценностях другой лингвокультуры. Ведь познание чужой лингвокультуры невозможно без осознания и принятия другой национальной системы ценностей. «Язык является не только средством общения, но и эффективным средством приобщения учащегося к культурным ценностям других народов, средством достижения знания и понимания культур. Кроме того, специфика иностранного языка как феномена общественной культуры заключа-

ется не только в том, что он обладает огромными возможностями для познания и заимствования ценностей других культур, но и способствует осмыслению особенностей своей национальной культуры, приобщению к общечеловеческим ценностям, способствуя воспитанию личности в контексте диалога культур» [5, с. 357].

Поясним, что национальные ценности – совокупность духовных идеалов представителей тех или иных этнических общностей, в которых находит отражение их историческое своеобразие. Национальные ценности выступают в роли социально- и нормативно-культурных аксиом поведения людей одной этнической принадлежности [8]. Как отмечает Н.Ф. Алефиренко, ценности иерархически организованы (в каждой лингвокультуре существует своя шкала ценностей), они носят исторический характер (ценности могут меняться), играют исключительно важную роль в синергетике (самоорганизации) лингвокультуры [1].

Итак, гипотезу настоящего исследования мы формулируем следующим образом. Лингвострановедческий компонент обучения иностранному языку должен включать ценностный аспект. Представление студентам чужой национальной системы ценностей может быть реализовано через знакомство с национальными героями данной лингвокультуры.

Известно, что лингвокультурное моделирование реальности предполагает наличие базовых концептов определенной национальной картины мира. Именно таковым является концепт «герой». Мы видим в образе героя отражение коллективной самоидентификации народа. Герои – это носители национальных ценностей, это моральные ориентиры, выступающие в роли культурных регуляторов, это скрепы, на которых держится государственность, так как общество, лишенное примеров и об-

разцов, не может жить и процветать и поэтому не имеет будущего. Подтверждение сказанному находим в самой дефиниции понятия «национальный герой»: личность (мистическая или реальная), символизирующая своей прошлой или настоящей социальной ролью (или поступками) особо важные аспекты ценностей данной культуры» [7].

В наших предыдущих исследованиях [6] было доказано, что образ героя индексирует представления народа о собственной стране, позволяет судить о национальном характере представителей той или иной лингвокультуры, является воплощением национальных ценностей.

Так, например, среди национальных героев в Англии почетное место занимает принцесса Диана. Диана была одной из самых популярных в мире женщин своего времени, а в Великобритании всегда считалась самым популярным членом королевской семьи. Проредмонстрируем, какие национальные ценности олицетворяются в ее образе. Принцесса Диана (1961–1997) – первая жена принца Уэльского Чарльза, наследника британского престола. Диана активно занималась благотворительной и миротворческой деятельностью (в частности, была активистом борьбы со СПИДом и движения за прекращение производства противопехотных мин).

В биографии принцессы отмечается, что историческая роль Дианы состоит в том, что благодаря ее усилиям был создан новый образ члена королевской семьи. «Diana remained very popular because people could identify with her. Her hands on approach to charity work gave the impression of a new type of Royal, who was no longer so remote» (Диана оставалась очень популярной, так как люди узнавали себя в ней. Ее занятия благотворительностью создавали новый образ члена королевской семьи, близкий к народу) [9].

На языковом уровне происходит героизация принцессы Дианы. Так, находим в материалах англоязычного массмедийного и публицистического дискурсов такие номинации, как «lady of fashion» (модная леди), «queen of style» (королева стиля), «fashion icon» (икона стиля), «a goddess» (богиня), «a princess of the world» (принцесса всего мира), «princess of the people» (народная принцесса), «an English rose» (английская роза), «the queen of hearts» (королева сердец), «humanitarian» (гуманист) и другие. Выражение «an English rose» означает ностальгическое представление о молодой и прекрасной английской леди, которое складывалось из лоскутков самобытного менталитета, утонченной эстетики и уникальной культуры Туманного Альбиона. Более того, роза – это национальный цветок-символ Англии.

Как видно из приведенных номинаций, принцесса Диана – это настоящая всенародная принцесса, которую англичане любят за особое чувство стиля, красоту, скромность, искренность и благотворительность. Так, леди Ди олицетворяет такие национальные ценности англичан, как ведение благотворительной дея-

тельности, сдержанность, следование моде.

Приведем другой пример. Британский политик, лингвист и поэт Джон Энох Пауэлл, который попал в список величайших британцев, олицетворяет такое понятие, как «the British bulldog spirit» (дословно – «британский дух бульдога»), подразумевающее упрямство, настойчивость, упорство, мужество. Кроме того, в Англии героизируется личность, известная как черный маг и сатанист XIX–XX века, Алистер Кроули. Очевидно, что он олицетворяет британскую эксцентричность, или чудаковатость.

Организация обучения на базе аутентичных материалов, содержащих информацию о национальных героях страны изучаемого языка, нацелено на усиление ценностного компонента в обучении иностранному языку и расширение страноведческих знаний обучающихся. Применение такого подхода приведет к расширению кругозора студента, повышению уровня его общей культуры и образованности, будет препятствовать сбоем в межкультурной коммуникации в процессе будущей профессиональной деятельности.

Литература:

1. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – Москва : Флинта ; Наука, 2013. – 288с.
2. Верещагин, Е.М. Лингвострановедческая теория слова [Текст] / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – Москва : Русский язык, 1980. – 320 с.
3. Верещагин, Е.М. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного [Текст] / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – Москва : Русский язык, 1990. – 246 с.
4. Лингвострановедение: методы анализа, технология обучения : XI межвуз. семинар по лингвострановедению (Москва, 10-11 июня 2013) [Текст] : сб. науч. ст. : в 2 ч. / Под ред. Л.Г. Ведениной. – Москва : МГИМО-Университет, 2014. – Ч. I. Языки в аспекте лингвострановедения. – 260 с.
5. Свирина, Л.О. Лингвокультурологический контекст в обучении иноязычному общению (на материале английского языка) [Текст] / Л.О. Свирина, Н.Г. Сигал // Вестник ТГГПУ. – 2011. – № 4 (26). – С. 357–361.
6. Таскаева, А.В. Ценности английской лингвокультуры в образе национального героя [Текст] / А.В. Таскаева // Вестник Челябинского государственного университета.

Сер. Филология. Искусствоведение. Выпуск 81. – Челябинск, 2013. – № 22 (313). – С. 191–195.

7. Энциклопедия социологии [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/647/%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%99>.

8. Этнопсихологический словарь [Текст] / Под ред. В.Г. Крысько. – Москва : МПСИ, 1999. – 342 с.

9. Biography Online. Women who changed the world [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.biographyonline.net/people/women-who-changed-world.html>.

Bibliography:

1. Alefirenko, N.F. Lingvokul'turologiya: tsennostno-smyslovoe prostranstvo yazyka [Text] / N.F. Alefirenko. – Moskva : Flinta: Nauka, 2013. – 288 p.

2. Vereshhagin, E.M. Lingvostranovedcheskaya teoriya slova [Text] / E.M. Vereshhagin, V.G. Kostomarov. – Moskva : Russkij yazyk, 1980. – 320 p.

3. Vereshhagin, E.M. YAzyk i kul'tura. Lingvostranovedenie v prepodavanii russkogo yazyka kak inostrannogo [Text] / E.M. Vereshhagin, V.G. Kostomarov. – Moskva : Russkij yazyk, 1990. – 246 p.

4. Lingvostranovedenie: metody analiza, tekhnologiya obucheniya : odinnadtsatyj mezhvuzovskij seminar po lingvostranovedeniyu (Moskva, 10-11 iyunya 2013) : sbornik nauchnykh statej : v 2 ch. [Text] / Pod red. L.G. Vedeninoy. – Moskva : MGIMO-Universitet, 2014. – Ч. I. YAzyki v aspekte lingvostanovedeniya. – 260 p.

5. Svirina, L.O. Lingvokul'turologicheskij kontekst v obuchenii inoyazychnomu obshheniyu (na materiale anglijskogo yazyka) [Text] / L.O. Svirina, N.G. Sigal // Vestnik TGGPU. – 2011. – № 4 (26). – P. 357–361.

6. Taskaeva, A.V. TSennosti anglijskoj lingvokul'tury v obraze natsional'nogo geroya [Text] / A.V. Taskaeva // Vestnik CHelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filologiya. Iskusstvovedenie. Vypusk 81. – CHelyabinsk, 2013. – № 22 (313). – P. 191–195.

7. EHntsiklopediya sotsiologii [EHlektronnyj resurs]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/647/%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%99>.

8. EHtnopsikhologicheskij slovar' [Text] / Pod red. V.G. Krysk'o. – Moskva : MPSI, 1999. – 342 p.

9. Biography Online. Women who changed the world [EHlektronnyj resurs]. – URL: <http://www.biographyonline.net/people/women-who-changed-world.html>.

УДК 972

Tukhvatulina Kseniia Viacheslavovna, Ph.D. in History, Associate Professor; South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies. E-mail: ksusha-81@inbox.ru (Russia, Chelyabinsk).

READING PLAYS AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY RUSSIAN THEATER CULTURE (REGIONAL ASPECT)

Abstract. *The article is devoted to the analysis of public reading plays as a phenomenon of modern Russian theater culture. The author of the article reveals the artistic and aesthetic features and ontological grounds of this new phenomenon in the domestic theatrical process. The article highlights the regional aspect of the issue. On the example of the activities of the theaters of the city of Chelyabinsk, the author reveals the sociocultural value of public reading plays, proves the productivity of this new form of theatricality for the development of modern domestic drama theater.*

Key words: *theater, theatrical process, theater culture, play, reading plays, actor, director, playwright, culture, cultural policy.*

Тухватулина Ксения Вячеславовна, кандидат исторических наук, доцент; Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, доцент кафедры философии и культурологии. E-mail: ksusha-81@inbox.ru (Россия, г. Челябинск).

ЧИТКИ ПЬЕС КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

Аннотация. *Статья посвящена анализу публичных чток пьес как феномену современной российской театральной культуры. Автор статьи выявляет художественно-эстетические особенности и онтологические основания этого нового явления в отечественном театральном процессе. В статье акцентируется внимание на региональном аспекте вопроса. На примере деятельности театров города Челябинска автор выявляет социокультурную ценность публичных чток пьес, доказывает продуктивность этой новой формы театральности для развития современного отечественного драматического театра.*

Ключевые слова: *театр, театральный процесс, театральная культура, пьеса, читки пьес, актёр, режиссёр, драматург, культура, культурная политика.*

Современный российский театр представляет собой сложное, многомерное явление, изучением которого занимаются представители различных гуманитарных и общественных наук. Мы подробно писали об этом в специальной статье [13]. Среди множества подходов к изучению современного театра нам представляется наиболее эффективным изучение театра в контексте культурной политики государства. В постсоветской

России существенно изменялись представления о сущности культуры, соответственно менялось понимание роли и места театра в жизни общества.

В начале 1990-х годов культура воспринималась как пространство абсолютной свободы, театр освобождался от цензурных ограничений. В начале 2000-х культура стала трактоваться как «сфера услуг», и театр стал активно интегрироваться в систему рыночных отношений,

как институционально, так и художественно-эстетически. В середине 2010-х происходит формирование «новой культурной политики», презентующей культуру как миссию по сохранению и трансляции традиционных культурных ценностей. Театр пытается вернуть несколько утраченные прежде позиции значимого социально-культурного института общества [5, с. 33–35].

В условиях постоянной трансформации российский театр ищет формы и средства коммуникации со зрительской аудиторией, с обществом в целом. Многообразие современных коммуникативных практик театра было рассмотрено нами в специальной статье [9]. Сейчас мы остановимся на одной из новых форм театральности – читках пьес как явления современной российской театральной культуры, в региональных координатах его презентации.

В театральном искусстве художественная коммуникация начинается с момента создания произведения (пьесы) как авторского самовыражения и завершается восприятием и пониманием художественного текста зрительской аудиторией. «Пьеса (франц. *pièce* – «вещь», «кусок») – драматическое произведение для театрального представления» – такое определение дано в Толковом словаре Ожегова. Уже в этом определении отмечен факт несамостоятельности драматургического произведения, утверждается мысль, что драматургический текст требует диалога со зрителем, и именно этот процесс коммуникации определяет сам факт её существования. Действительно, пьеса существует в двух формах – как текст написанный и как текст представленный, разыгранный, воплощенный на сцене. Сюжеты и образы, заложенные в драматургическом тексте, обретают смысл и значение только в процессе зрительского восприятия.

В XX веке, в эпоху становления и доминирования режиссерского театра,

начал формироваться новый взгляд на пьесу как на основу, потенцию, источник спектакля, не имеющий вне сцены самостоятельного значения и смысла. Драма во многом перестала трактоваться как самодостаточный литературный вид наряду с эпосом и лирикой. Гордон Крэг в книге «Искусство театра» пишет: «Театральная пьеса не закончена, когда она напечатана, или прочтена вслух. И может быть законченной только на театральных подмостках. Она должна поневоле быть неудовлетворительной, бессвязной, когда лишь читается или слушается. Она не закончена без принадлежащего ей действия, красок, линий и ритма, движений и сценировки» [11, с. 100]. В современном театре усиление роли режиссера, бурное обособление режиссуры от автора пьесы, превращение режиссёра в самостоятельную творческую силу, совершающую большую часть сотворения новой художественной реальности, вызвало некий отрыв театра от драматурга.

На современном этапе взаимоотношения театра и современной драматургии складываются ещё более сложно. Современная российская драматургия нелегко выходит на сцены столичных и, тем более, провинциальных театров. Далеко не все театры готовы уступить место на сцене новым авторам, предпочитая давно отстоявшую свои позиции классическую пьесу и литературу в целом. В театральном пространстве большей процент пьес молодых авторов остается малоизвестным широкому зрителю и, тем более, читателю. В связи с этим театры и драматурги изыскивают новые возможности для коммуникации – пьесы современных молодых и талантливых драматургов находят сегодня свой путь к зрителю через новую театральную форму, не так давно появившуюся в российских театрах, – публичные читки пьес (читка пьесы – это чтение пьесы по ролям с листа, и (или) репетиция в форме чтения пьесы).

В качестве самостоятельного и самодостаточного вида театрального зрелища, читка появилась в Великобритании, в театре Royal Court чуть более пятидесяти лет назад, где стала своеобразной альтернативой классическому театру. Режиссер Доминик Кук противопоставляет «культ гениальных режиссеров», сложившийся в России, ситуации в британском театре: «... в Англии театр начинается с драматурга. Отношения, которые выстраиваются между пьесой и зрителем, у нас гораздо более прямолинейные и точные... Самое главное для нас – понять автора» [12]. Здесь проблема взаимоотношений драматического произведения и театра решается с позиции драматурга, создавая таким образом дополнительные возможности понимания позиции самого автора текста. В России, напротив, взаимоотношения пьесы и театра презентуются с позиции режиссёра или актёра, выступающего в качестве режиссёра.

В России читки появляются во второй половине 1990-х годов, когда кризис репертуарных театров достиг своей кульминации, а в печати нередко звучали высказывания, что в стране нет современной актуальной драматургии. На этом фоне в театральном пространстве России 1990–2000-х годов становятся значимым явлением драматургические конкурсы, предоставляющие возможность молодым драматургам – победителям и лауреатам, представить свои произведения перед зрителями в форме режиссерских читок. Среди наиболее важных из них стоит назвать такие конкурсные программы, как «Любимовка», «Ремарка», «Первая читка», «Евразия».

Начиная с 2010-х годов, читки постепенно выходят за пределы конкурсных драматургических программ и приобретают статус особой формы театрального представления. В современной России развернулось целое движение читок как в центре, так и в провинциальных театрах. Сегодня в большинстве

своем на эти мероприятия требуется специальная запись через Интернет-сообщества и небольшой взнос на участие, но в некоторых театрах вход на читки свободный. Рассмотрим данный процесс в региональном контексте.

В Челябинске начало читкам было положено в 2010-х годах. Одним из первых челябинских театров, открывших линию проектов-читок стал Челябинский государственный драматический Камерный театр, где весной 2012 года состоялся вечер немецкой драматургии. Зрители увидели и услышали театральные читки в постановке режиссёра театра Олега Хапова таких известных произведений, как: «Дело чести» Лутца Хюбнера и «До/после» Роланда Шиммельпфеннига. В финале зрители получили возможность обсудить представленные пьесы с театральным критиком Владимиром Спешковым [4].

В настоящее время наиболее активно и последовательно процесс читок пьес реализуется в Челябинском государственном драматическом молодёжном театре. По инициативе актёра и режиссёра театра Бориса Черева с 2014 года в театре действует «Клуб любителей современной драматургии», в рамках которого реализуется проект «Читки». Лишь за один театральный сезон в рамках этого проекта было выпущено 4 программы, в каждую из которых вошло по две пьесы молодых современных авторов. Одна из них – пьеса Владимира Зайцева «Очень бешеным зомби простреливают мозг» (режиссёр Александр Черепанов), поставленная как читка-променада (прогулка зрителей) по различным локациям Молодежного театра. Пьеса рассказывает о людях, переставших жить настоящей жизнью и превратившихся в живых мертвецов. Пьеса Андрея Иванова «Это все она» (режиссер Борис Черев) – история двух отдалившихся друг от друга людей – матери и взрослого сына. В проекте были показаны и прочитаны эскизы произведений

Анны Березы «Виолетта пишет роман» и Юлии Тупикиной «Майя и Кощей» (режиссер Борис Черев). В список прочитанных пьес в проекте вошли «Прощай, Настройщик!» Вадима Леванова и семейно-бытовая драма Екатерины Васильевой «Забери меня к себе...» (режиссер Борис Черев).

В мае 2015 года к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне Молодежный театр представил читки по произведениям Геннадия Касьянова «Завтра была война» (режиссер Александр Черепанов) и Владимира Зуева «Мамочки» (режиссер Борис Черев), а в завершение сезона принял участие в совместном проекте нескольких театров, представив публике пьесы Нино Харатишвили «Лив Штайн» (режиссер Борис Черев) и «Золотой дракон» Роланда Шиммельпфеннига (режиссер Александр Черепанов).

В новом сезоне, осенью 2015 года, читки начались с двух произведений – «Последний звонок» Вячеслава Киреева (режиссер Борис Черев) и «Карнавал заветных желаний» Ярославы Пулинович (режиссер Александр Черепанов). После завершения каждой из читок проходило обсуждение, где зрители делились впечатлениями, высказывали свое мнение о произведениях и их художественной интерпретации труппой Молодежного театра. Директор Молодежного театра на тот период времени Алла Точилкина объяснила специфику читок: «... театр идёт на эксперимент. Мы выводим зрителей из зала, даже формируем новые площадки. Играем то на лестнице, то в зале покраски мягких декораций. Такие территории не очень привычны для зрителей. Они используются для того, чтобы реакция на спектакли была другая, и не возникало ощущения «четвертой стены» [15].

Читки в Челябинске постепенно прочно утверждаются как форма театрализованных постановок наряду с привычными спектаклями и окончательно приобретают статус полноценного теат-

рального события. В 2016 году театральный проект «Читки» Челябинского Молодежного театра вышел на самостоятельный путь театрального пространства города Челябинска, сменил название и теперь известен в городе под несколько эпатазирующим именем Центра ненормативной лирики и жеста. Название объясняется организаторами следующим образом: «лирика – это «воспроизведение субъективных чувств и переживаний Ненормативная лирика – значит, максимально честно о том, чем мы все живём и что чувствуем. Без норм и ограничений. Горячая пьеса + живой актёр + ты – это и есть наш Центр ненормативной лирики и жеста» [14]. В 2016 году появился и новый формат мероприятий от Центра ненормативной лирики и жеста – квартирники в Челябинском Доме актера, где и происходят читки пьес современных авторов, выступают профессиональные актеры из различных челябинских театров, у зрителей есть возможность высказать свое мнение на обсуждении в живом общении с режиссерами и актерами. В 2016 году со сцены Дома актера прозвучали пьесы современных авторов – «Глупости» В. Бугаевой, «Тот самый день» Я. Пулинович, «I have a family. My family is big» К. Малининой.

Челябинский Молодежный театр в 2016 году начал реализацию уникального проекта читок «НАСТОЯЩИЕ ПЬЕСЫ для детей, которые будут интересны и взрослым», где маленькие зрители неизменно с большим воодушевлением принимали и текст, и его режиссёрское решение, что является подтверждением интереса к подобного рода проектам и в детской аудитории. Здесь, среди прочитанных произведений, прозвучали сюрреалистическая пьеса Ивана Дымшакова «Проклятия О. в лабиринтах сновидений», «Сказка (про дочку Кощей)» Ирины Васьковской (режиссер читки – Ольга Устинова), а также пьеса Светланы Баженовой «Эмиль Большая Голова», ре-

жиссером которой выступил Дмитрий Писарев, а одну из ролей вместе с артистами Молодежного театра исполнил Александр Пьянзин (артист Челябинского театра драмы им. Н.Ю. Орлова). Это сказочная история о любви в городке уродцев. Главные персонажи – Эмиль Большая Голова и Девочка-Шар преодолевают множество опасностей, чтобы показать жителям страны уродцев мир таким, каким он является на самом деле, скрываясь за внешним блеском и мишурой. Талант, доброта, сострадание, умение принимать себя и других – важнейшие человеческие качества, о которых повествует пьеса.

В 2017 году проект читок для детей был успешно продолжен. Накануне Всемирного дня театра в Челябинском Молодежном театре состоялся марафон современной драматургии, на котором силами режиссеров и артистов нескольких театров Челябинска был представлен цикл пьес для детей «Мои тебе сказки от белки» молодого уральского драматурга Маши Конторович. За два дня – 25 и 26 марта – в необычных для зрителя локациях Молодежного театра – пространстве под сценой и в живописно-декорационном цехе – зрителям было представлено четыре «сказки от белки». В этом проекте в Молодежном театре объединились сразу четыре режиссера, актеры трех разных театров и одной театральной студии. В первый день режиссер Анастасия Саркисян вместе с актерами театра «Манекен» и Нового Художественного Театра в «трюме» (под основной сценой) Молодежного театра представила пьесу «Номка Царица». Второй читкой дня стала презентация сразу двух пьес: «В этот день несчастья так и сыпались» и «Маленький Гирш и Большая Висла», которые были показаны в живописно-декорационном цехе Молодежного театра актерами студии-театра «Манекен» (режиссер Ольга Осипова). Во второй день пьесы читали исключительно актеры Молодежного театра.

Режиссером первой читки – «Слон с полосатыми ушами, или Новые созвездия Кали» – был Олег Хапов. Вторую пьесу – «Русалочий жемчуг» представил Олег Иванов.

В новом сезоне, осенью 2017 года, Молодежный театр запустил новый проект – Лаборатория зрителя Молодежного театра. Как объясняют инициаторы этого проекта, он будет иметь два направления: «Исследование пьесы» и «Исследование спектакля». Планируется знакомство театра и зрителя с новыми текстами через презентации пьес, драматургические марафоны, обсуждения и встречи с авторами. Первым событием этого проекта станет знакомство с предстоящей премьерой – сказкой «Иван-Царевич и Серый волк» молодого драматурга Светланы Баженовой. И читку, и спектакль ставит режиссер Александр Черепанов. Драматургический марафон складывается из нескольких последовательных этапов на пути исследования зрителем пьесы и спектакля. На первом этапе состоится читка пьесы. Далее, на втором этапе, зрители встретятся с драматургом Светланой Баженовой, режиссером Александром Черепановым и художником Константином Михайловым. Позднее состоится открытая репетиция спектакля с обсуждением. И наконец, логичным завершением Лаборатории зрителя станет премьера спектакля «Иван-Царевич и Серый волк». Уже на читке зрители получают возможность определять дорогу для главных героев, от решения зрителей зависит, с кем столкнутся на своем пути Иван Царевич и Волк. Такой же интерактивный характер будет носить и будущий спектакль Молодежного театра.

Деятельность Молодежного театра сегодня становится примером стремления и действия привлечь в театр нового зрителя, открывая ему путь знакомства с современной драматургией и драматургами, а также с особенностями театральной постановки. Процесс появления

спектакля с момента прочтения пьесы актерами до воплощения её на сцене становится всё более доступным для зрительской аудитории. Это одновременно делает театр более демократичным и близким театральной общественности, и вместе с тем, возможно, лишает его той необходимой сакральности, за которой скрывается чудо рождения уникального художественного произведения – спектакля.

Читки, являясь новой формой театральности, расширяют представления людей об их возможностях взаимодействия с институтом театра, предлагают новые способы коммуникации со зрителями, включив последних в творческий процесс создания спектакля, но вместе с тем упрощают и минимизируют театральный язык. Это позволяет назвать читки особым видом театральной культуры, но все-таки не спектаклем в полном смысле этого слова. Читки – это, скорее, современная попытка вернуть в театр фигуру драматурга, а также возвратить в театр утерянного в прежние годы зрителя.

В социокультурном и художественном плане чтение пьесы перед аудиторией предполагает освоение нового художественного языка для общения драматурга, актера, режиссёра и зрителя. Читка всегда рассчитана на камерное пространство, небольшое количество зрителей, что предполагает и особую стилистику актёрского существования в образе, и другую энергетику, способствующую непосредственному общению всех участников процесса. Основное преимущество этого пространства – реализация потребности в живой коммуникации, уход от «четвертой стены». Читки – это и осуществление актуальной потребности театра вывести зрителя из пассивной позиции наблюдателя и найти степень его участия в спектакле. Здесь зритель поставлен в условия необходимости осмысливать процесс, переживать активное вчувствование в текст,

в том числе и для дальнейшего участия, выражения своей позиции в открытом обсуждении после акции. Так, на уровне реального прочтения и обсуждения пьесы, актуальной обратной связи, рефлексии рождается театральное событие – пьеса уже не как литературное, а театральное пережитое целое. Читки дают всем участникам процесса важный опыт погружения в сжатый и концентрированный текст, не разбавленный работой с реквизитом, многочисленными мизансценами, действием, и т.д. Здесь идёт сознательная интерпретационная работа и деятелей театра, и зрителей, поиск содержательной основы произведения, «выявление смыслов», герменевтическое понимание.

Пьесы для читок, как правило, выбираются исходя из актуальности содержания, волнующих зрителя проблем современной социальной действительности, возможности глубокого разговора о современном человеке. Современная драма создает возможность прямого разговора о современных реалиях жизни на основе изменившегося речевого, смыслового и стилистического прочтения. Ю.Б. Борев указывает, что понимание всегда встроено в определенную культурную традицию и опирается на инвариативную программу переживания и смыслообразования, заложенную в тексте [3]. И читки предоставляют возможность диалога с самим собой и с автором в контексте современной культурной традиции. Делают актуальной оценку текста всеми участниками процесса.

Пьеса, как правило, разделена на акты и сцены. В спектакле для зрителя могут появиться и действия, подразумевающие антракт – перерыв в восприятии театрального представления. Читки представлены как онтологически целостное текстовое произведение. И вместе с тем читка отличается от полноценного спектакля, являясь скорее его по-

тенцией, режиссёрским и актёрским эскизом будущей работы.

Театральная семиотика требует от зрителя в том числе и умения читать пространство спектакля, выискивая смыслы, лежащие в тексте и вне его. В читках эти требования сведены к минимуму. Несмотря на тот факт, что сегодня многие читки разыгрываются, уход от сценографических – декорационных, реквизитных, костюмных – решений во многом лишает зрителя возможности увидеть подлинно театральное решение текста, а режиссер сознательно отходит от интерпретации, оставляя зрителя и драматурга наедине друг с другом. Для читок свойственен постановочный минимализм с незначительными режиссерскими указаниями по мизансценам, внешнему виду и реквизиту. Это позволяет зрителю стать соавтором спектакля, создать свой образ будущего театрального действия, что способствует рождению спектакля не на сцене, а в сознании зрителя. Современный человек существует в пространстве знаковой реальности, и иллюстративность во многом оказывается лишним, дублирующим звеном [9, с. 129].

Чтение пьесы занимает уникальную нишу в современном театральном пространстве ещё и вследствие того, что это является финансово оправданным, достаточно бюджетным способом привлечь в театры зрителей и наладить разговор с театральной общественностью, создать наполненное театральное пространство.

Читки пьес как феномен современной российской театральной культуры, как новый феномен современного театрального искусства создали новые возможности для всех участников театрального процесса:

1) для режиссера – поиск перевода текстов «новой драмы» на театральный язык, рождение концепции будущего спектакля; возможность наглядного

представления сценической жизни драматического материала;

2) для актера – участие в создании эффекта первопрочтения текста, возможность ощутить на себе первое объективное влияние драматического произведения; апробация художественного текста на зрительской аудитории, реализация чистой актерской игры через актуальную индивидуальную наполненность образа, где голос, интонации, паузы приобретают особую значимость и вес, а сценография и декорации отходят на второй план, делая выпуклым само существование образа;

3) для зрителя – знакомство с современными молодыми авторами и непосредственное общение с ними (при условии их присутствия на читке) в процессе последующего обсуждения; возможность повлиять на судьбу пьесы и (или) на ее структуру и содержание, возможность видеть и слышать актера без грима и роли, заученных интонаций, общаться с авторами и актерами через живой современный язык;

4) для драматурга – возможность услышать и увидеть реализацию своего произведения на сцене, понять, как текст ложится на театральный язык, получить непосредственную обратную связь от зрителя, актеров и режиссера. «Читки и лаборатории – прекрасный инструмент для продвижения современной драматургии, для развития молодой режиссуры, для знакомства зрительской аудитории с новыми именами, темами, течениями. Мне, как автору, читка дает еще и проверку текста «на слух», когда я на практике могу понять, где же я ошибся, а где сделал что-то точное. В ходе читки я всегда делаю для себя какие-то пометки и впоследствии дорабатываю материал» [по 1], – объясняет драматург Дмитрий Богославский.

В целом, читки представляют собой не закрытые, эстетически законченные произведения, – они разомкнуты и «недостроены». Эта разомкнутость и не-

завершенность во многом определяют ценность подобных акций для аудитории, позволяют зрителю занять активную позицию сотворчества, диалога с художником. Обсуждения, дискуссии, насыщенный разговор после прочтения пьесы оказались востребованными среди зрительской аудитории, уставшей от засилья коммерческих спектаклей.

Новые произведения постепенно расширяют горизонты зрительских ожиданий, меняют перспективу потенциальной аудитории театра, актуализируют поиск нового зрителя. За последние годы в театры таким образом вошла современная драматургия, стал возможен диалог между всеми участниками театрального процесса, включая драматурга.

Литература:

1. Алпатова, И. Лабораторное движение в современном театре: достижения и проблемы [Электронный ресурс] / И. Алпатова. – Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/8679/>. – Дата обращения 18.11.2017.
2. Болотян, И. Театр начинается с драматурга [Электронный ресурс] / И. Болотян. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/bo13.html>. – Дата обращения 18.11.2017.
3. Боров, Ю. Эстетика [Текст] / Ю. Боров – Москва : Русь-Олимп ; АСТ ; Астрель, 2005. – 773 с.
4. В Челябинске состоятся читки произведений южно-уральских драматургов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kultura174.ru/Publications/news_culture/Show?id=1241. – Дата обращения 18.11.2017.
5. Загребин, С.С. Культурная политика в постсоветской России 1991–2015 гг. [Текст] / С.С. Загребин // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2015. – Т. 15, № 4. – С. 18–23.
6. Загребин, С.С. Культурная политика в постсоветской России: смена ориентиров и приоритетов [Текст] / С.С. Загребин // Вопросы культурологии. – 2016. – № 2. – С. 8–13.
7. Загребин, С.С. Культурная политика в современной России [Текст] / С.С. Загребин // Вопросы культурологии. – 2008. – № 3. – С. 33–35.
8. Загребин, С.С. Массовая культура и современный театральный процесс [Текст] / С.С. Загребин // Вопросы культурологии. – 2008. – № 7. – С. 67–69.
9. Загребин, С.С. Современный российский театр: вариации коммуникативных практик [Текст] / С.С. Загребин, К.А. Тухватулина // Социум и власть. – 2017. – № 3. – С. 128–134.
10. Загребин, С.С. Современный театральный процесс: метаморфозы художественной парадигмы в экстремальных условиях социальных реформ [Текст] / С.С. Загребин // Социум и власть. – Челябинск. – 2005. – № 4. – С. 112–114.
11. Крэг, Г. Искусство театра [Текст] / Г. Крэг. – Санкт-Петербург : Живое слово, 1911. – 100 с.
12. Соломонов, А. Режиссер Доминик Кук: «В России хотят смотреть только великие спектакли» [Электронный ресурс] / А. Соломонов // Известия. – 15 марта 2005. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/300588>.
13. Тухватулина, К.А. Современный российский театр как предмет научных исследований [Текст] / К.А. Тухватулина // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – 2017. – № 2. – С. 80–84.
14. Центр ненормативной лирики и жеста [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://vk.com/proectche>. – Дата обращения 18.11.2017.

15. Читки в Челябинском Молодежном театре [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://special.polit74.ru/chitky/>. – Дата обращения 18.11.2017.

Bibliography:

1. Alpatova, I. Laboratornoe dvizhenie v sovremennom teatre: dostizheniya i problemy [Электронный ресурс] / I. Alpatova. – Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/8679/> (дата обращения 18.11.2017).

2. Bolotyán, I. Teatr nachinaetsya s dramaturga [Электронный ресурс] / I. Bolotyán. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/bo13.html> (дата обращения 18.11.2017).

3. Borev, YU. Эстетика [Текст] / YU. Borev – Москва : Рус'-Олимп: AST: Astrel', 2005. – 773 p.

4. V Chelyabinske sostoyatsya chitki proizvedenij yuzhno-ural'skikh dramaturgov [Электронный ресурс]: – Режим доступа: http://kultura174.ru/Publications/news_culture/Show?id=1241 (дата обращения 18.11.2017)

5. Zagrebin, S.S. Kul'turnaya politika v postsovetskoj Rossii 1991-2015 gg. [Текст] / S.S. Zagrebin // Vestnik YUUrGU. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki». – 2015. – Т. 15, № 4. – P. 18–23.

6. Zagrebin, S.S. Kul'turnaya politika v postsovetskoj Rossii: smena orientirov i prioritov [Текст] / S.S. Zagrebin // Voprosy kul'turologii. – 2016. – № 2. – S. 8-13.

7. Zagrebin, S.S. Kul'turnaya politika v sovremennoj Rossii [Текст] / S.S. Zagrebin // Voprosy kul'turologii. – 2008. – № 3. – P. 33–35.

8. Zagrebin, S.S. Massovaya kul'tura i sovremennyy teatral'nyj protsess [Текст] / S.S. Zagrebin // Voprosy kul'turologii. – 2008. – № 7. – P. 67-69.

9. Zagrebin, S.S. Sovremennyy rossijskij teatr: variatsii kommunikativnykh praktik [Текст] / S.S. Zagrebin, K.A. Tukhvatulina // Sotsium i vlast'. – 2017. – № 3. – P. 128–134.

10. Zagrebin, S.S. Sovremennyy teatral'nyj protsess: metamorfozy khudozhestvennoj paradigmy v ehkstremal'nykh usloviyakh sotsial'nykh reform [Текст] / S.S. Zagrebin // Sotsium i vlast'. – Chelyabinsk. – 2005. – № 4. – P. 112–114.

11. Krehg, G. Искусство театра [Текст] / G. Krehg. – Санкт-Петербург : ЗHивое слово, 1911. – 100 p.

12. Solomonov, A. Rezhisser Dominik Kuk: «V Rossii khotyat smotret' tol'ko velikie spektakli» [Электронный ресурс] / A. Solomonov // Izvestiya. – 15 marta 2005. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/300588>.

13. Tukhvatulina, K.A. Sovremennyy rossijskij teatr kak predmet nauchnykh issledovanij [Текст] / K.A. Tukhvatulina // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Ural'skij region. – 2017. – № 2. – P. 80–84.

14. TSentr nenormativnoj liriki i zhesta [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://vk.com/proectche> (дата обращения 18.11.2017).

15. Читки в Челябинском Молодежном театре [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://special.polit74.ru/chitky/> (дата обращения 18.11.2017).

УДК 78.06

Farkhutdinova Svetlana Gusmanovna, Nizhnevartovsk State University, Associate Professor of the Department of Culturology. E-mail: sve10.71@mail.ru (Russia, Nizhnevartovsk).

SIGN-SYMBOLIC NATURE OF MUSIC AT THE END OF THE XX CENTURY AND THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Abstract. *Some trends and techniques of composition have revived a unique, unique style in modern music. Phenomenal discoveries of composers of the end of XX beginning of the XXI centuries give us, in effect, the versatility of individualized high-altitude sound structures. A completely new phenomenon in the history of music was the invasion of its primary – the musical sound. The technical means of the second half of the 20th century allowed composers to simulate the sound at their discretion, which led to the further enrichment of the musical «sound world».*

Key words: *sign, language, symbol, structure of the work, musical text.*

Фархутдинова Светлана Гусмановна, Нижневартровский государственный университет, доцент кафедры культурологии. E-mail: sve10.71@mail.ru (Россия, г. Нижневартовск).

ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Аннотация. *Некоторые направления и техники композиции возродили неповторимый, уникальный стиль в современной музыке. Феноменальные открытия композиторов конца XX – начала XXI вв. предоставляют нам, в сущности, многогранность индивидуализированных высотных структур звука. Совершенно новым феноменом в истории музыки стало вторжение в ее первооснову – музыкальный звук. Технические средства второй половины XX века позволили композиторам моделировать звук по своему усмотрению, что привело к дальнейшему обогащению музыкального «звукомира».*

Ключевые слова: *знак, язык, символ, структура произведения, музыкальный текст.*

Современная ситуация музыкального искусства, по мысли Ю. Холопова, связана с кризисной фазой языковой ситуации. В этот проблематичный период особую значимость приобретают формы «высказывания», представляющие трансформирование «языковых универсалий». В данной статье приемы семиотического анализа позволят исследовать систему знаков (символов), посредством которых экстраполирование идей и образов приобретает особую значимость в музыке конца XX начала XXI вв.

В этих закодированных символах заложена знаково-языковая модель – именно там заложена информация о ха-

рактере и образе произведения. Эти лингвистические и стилистические загадки приводят к возникновению определённого музыкально-эстетического эффекта, который в силу своей ассоциативно-интонационной нагруженности языка не сразу становится понятным и доступным. Обращаясь к элементам музыкального языка, мы обращаем внимание на совокупность элементов структуры музыкального материала (ткани) как средства художественного воздействия [5.] В.В. Медушевский использует выразительные средства музыки как знаковые языковые символы, определяя наиболее значимые из них – тембр,

штрихи (артикуляция), громкость, фактура, тем самым обозначая «музыкальные знаки» как синонимы «музыкального языка».

В структуре музыкальной логики заложена синтагма, выражающая смысловую бинарную функцию развития, эта движущая константа берет свой первоначальный мотив, переходящий во множество целостных мотивов, определяющих целостную композиционную структуру произведения. Отсюда и берет свое начало «музыкальный сюжет», в котором таится источник семантики синтагмы. Как это будет реализовано – задача контекста, но заложенное в модели синтагмы предписание требует создания разных по весу первичных целостностей. И поскольку синтагма осуществляет линейную связь, принцип бинарности предстает здесь как одно из проявлений априорного семантического синтаксиса. Исследования лингвистов М. Тутеску, В.Г. Гак показали, что синтагма зависима от одного или нескольких семантических признаков, которые вырабатывают эти семантические отношения референциально и лексически.

Музыкальным знаком как «символом содержания» становятся многие элементы структуры произведения: им может быть и «целостное музыкальное высказывание, и отдельные, нагруженные ассоциациями интонации» [2, с. 59]. Символами становятся изменяющиеся мотивы, конкретные интервалы, ритмико-фактурные элементы; о методе символизма напоминают скрытые цитаты или аллюзии на музыку других композиторов. Особое значение в символизме приобретает зашифрованный музыкальный язык, о котором исследователь Д. Соссюр говорит что смысловой код, зафиксированный автором с одной стороны как устойчивость и неизменность, с другой как свобода мысли, представляет бесконечную гамму своих вариаций, оставаясь самим собой – семантическим «я». Эта семантическая двуплановость

образного выражения выдвигает широкий спектр ассоциативных связей, характерных для конкретного композитора, эпохи, произведения.

Эстетизация звуковой изобразительности становится синонимом художественности, которая «подчиняет» себе семантическую лексику знаков, что приводит к единому знаменателю эстетически совершенного и эстетически значительного. В семиотическом выражении это обращение связано с символической стороной языка, этот этап рождения новой парадигмы – от знака к символу – характеризует обращение к смысловой стороне языка человеческим и культурным ценностям. Семантические отношения связаны с художественным содержанием, а последующее осмысление и переосмысление – с контекстом произведения.

На рубеже XVII–XVIII вв. лингвистика языка как речи в звуках представляла собой определённый аффект изобразительности. Смысл музыкальной речи выражался музыкальными средствами (интервальный ход, ритмическая пульсация, гармоническая последовательность, тональность), также часто они проявлялись как естественные и эффективные приёмы передачи эмоций, настроений, инстинктивно возникающих в определённых ситуациях. Аффективные элементы музыкального языка как типовой природы лингвистического высказывания с течением времени становились неотъемлемой частью символического содержания.

Начиная с музыки XIX–XX и XXI столетий, ассоциативный метод становится характерной чертой языка символизма. В нем сохранили свой смысл риторические фигуры вопросов (ход мелодии на секунду вверх), восклицания (мелодический ход на сексту вверх). В восходящих напряжённых интонациях слышится символ сомнения, символ тревожного и вопрошающего духа. Распространение в музыкальном произведении разного ро-

да риторических фигур и приёмов позволяет приблизиться к пониманию авторских намерений, если речь идёт о музыке той эпохи, когда они являлись общепонятными «словарными единицами», и определённое уловить оттенки смысла, появившиеся в музыке новых и новейших стилей.

Появившийся в XXI веке феномен монограмм, сконцентрировав в себе семантику эзотерической лексемы, риторических фигур и символ персонификации, выступает как символический знак, как форма репрезентации художественного образа, идеи, концепции. Внемузыкальный смысл музыкальной эмблемы затрагивает такие проблемы, как «философия имени», «имя – символ», «имя – художественное пространство», «диалог культур». Этот период усиливает тенденцию цитирования с включением кодов барочного, романтического искусства как одну из концептуальных идей новой комбинаторики техник и известных формул.

Лингвистической загадкой монограмм становится ономофония, стоящая рядом с такими понятиями, как литтерофония, касающаяся воплощения имени собственного в контексте музыки XX–XXI вв. Техника музыкальной композиции второй половины XX столетия с неиссякаемым интересом используется авторами в поисках все новых моделей расшифровки техники литтерофонии. К примеру, весьма своеобразно интерпретируется символика четырех нот, связанная с именем В-А-С-Н. Написанный Д. Смирновым струнный квартет на тему «ВАСН-АСН-СН-СНА-СНАОС» есть композиционное моделирование на «имя – символ». В семантике текста заложен модус баховских времён, а в современной музыке разработка Д. Смирновым собственной системы литтерофонических знаков зафиксировалась в «буквенной мелодии», в которой имеется два вектора, направляющих литтерофонное воплощение данного мотива

символа, от слов «литтера» – буква и «фония» – звучание [3, с. 35]. Распадающийся и дробящийся первоначальный мотив символизирует метафору призрачного, иллюзорного, расштатавшегося пространства, стремящийся к устойчивой целостности и гармоничности. Проблема устройства языка связывается с природой лингвистического знака и риторики. Структурность семантики имеет строгий иерархический порядок, в которой Ж. Женнет через знаковую «фигуру» выявляет метафоричность пространственно-образного выражения [4, с. 131]. Обращением к риторике как к смыслообразующей знаковой стилиевой манере композитор систематизировал феномен Слова в Музыке в закономерном механизме вербальной природы эзотерической лексемы «музыкального имени», обобщил высокий смысл символа имени БАХА, в котором простейшими динамическими, тембровыми, регистровыми, гармоническими средствами передал «алеаторический контрапункт» монограммного тематизма в достижении целостности, единства и гармонии. Обыгрывается синтаксическое различие между сравнением, вводимым с помощью *comme* («как») и метафорой *in absentia*. В этом смысле значимость символа проявляется в способности функционально указывать на некий дополнительный (абстрактный) уровень смысла, не представленный в чувственном образе. Здесь всё подчинено эстетике «прошлого», и само обращение к стилистике барокко, использование каноничности формы, фактурной рафинированности, темброво-регистровой персонификации, и к существенной роли мелодии модальности, но только одно единственное, что их различает, эти темы, образы приобретают новую жизнь.

В этой связи весьма значима формулировка Н.Ф. Алефиренко в исследовании языкового образа, в котором зафиксированы определённые формы мирозидения и миропонимания, передаю-

щие продукт «наглядного обобщения» – форму, цвет, свет, объем, положение в пространстве поименного предмета [1, с. 18–19].

Л.А. Шестак, выявляя гносеологический механизм образности, считает образ когнитивным феноменом знакового продукта, в котором сопряжены смыслообразования: стилевых манер, культурных эпох, текстов, слов, представлений. Всё закономерно и установлено в системообразующих признаках образа: представление, отпечаток в памяти, механизм, природа, эстетизированное обобщение, понятие и отношение, видение. Всё остальное, что сопровождается «высокими смыслами» экстралингвистического характера, Л.А. Шестак называет символом и определяет его как «способ и средство передачи к понятийному значению» [8, с. 34].

Черты экстралингвистического характера присущи музыке начала XXI века. Так, яркими представителями этого направления являются С. Губайдулина, Э. Денисов. Высокими смыслами, как отмечает В. Холопова, наделены музыкальные произведения С. Губайдулиной, её новаторство связано с естественной звуковой организацией, а именно – с четвертитоновой аккордикой кадансов, которая гармоничным единством раскрывает неслышанность характерных аккордов. С. Губайдулина, подобно многим композиторам XX века, осуществила свой решительный конструктивный замысел – «переход границы» – в своем произведении «Музыка» для флейты, струнных и ударных: композитор расширяет 12-полутоновое звуковое пространство, деля октаву на большее число звуков. Введение в «Музыку» – четвертитоновой системы. Композитор разделяет границы одной группы струнных от другой на $\frac{1}{4}$ тона, техника звуковых комбинаций создает иллюзию двух противоположных пространств. Пространственная сфера образов трактуется как свет и тень, при этом солирующий ин-

струмент консонирует с половиной оркестра, которая исполняется в звуковысотных диатонических пространствах, и резко диссонирует, попадая в «тень», то есть в ту половину струнных, которая настроена на $\frac{1}{4}$ тона ниже. Четвертитоновость становится тем особым знаковым выразительным элементом в музыке композитора, которая проявляется функционально. Это, во-первых, сопоставление и чередование мажорных и минорных трезвучий с эффектами четвертитона и консонансов, во-вторых – различные соединения интервальных пар (малая секунда в большую, большая секунда в малую терцию, малая – в большую, тритон – в чистую квинту), которые создают эффект вибрирующего, мерцающего и огненного состояния [7, с. 38–39]. Звуковая рафинированность характерна всей музыкальной партитуре, это касается и темброартикуляционной стороны: она содержит такие нюансы и тонкости, которые способны вуалировать различия между традиционными и нетрадиционными высотными элементами. Например, когда в партитуре впервые «сталкиваются» две разные надстройки, они подаются в звучании трелей скрипок, скрывающих их подлинную высоту, и штрихов *con sordino*, *sul ponticello* в нюансе *pp*, складывающих саму звучность. Здесь слышен лёгкий шелест, а не противоречие «нестроящих» тонов, многочисленные перебрасывания тремолирующих кластерами глиссандо создают эффект идентичных сонорных комплексов. Губайдулина использует поразительный новый эффект – сонорное многозвучие (*Mehrklänge multiphonics*) в низком регистре флейты (сначала альтовой, потом басовой). Звучит это, как тяжёлый вздох-стон, записывается в партитуре специальными значками – вытянутыми треугольниками, белыми и черными, заштрихованными, предполагающими разную обертоновую окраску сонорного комплекса.

В целом произведение под абстрактным названием «Музыка», как отмечает В. Холопова, определяется как «эстетическая гармония», это выражено в соответствующих категориях произведения: «специальное и неспециальное музыкальное содержание» и «три стороны музыкального содержания» [6, с. 39]. К специальному новаторскому содержанию относится внедрение системы четвертитоновой 24-ступенности, в которой парадоксально (в непривычном для слуха восприятии) гармонично сочетается звуковысотность элементов. Трёхсторонность неспециального содержания выражает эмоциональную, изобразительную и символическую стороны «Музыки».

Изобразительность в произведениях Губайдулиной ассоциирует образы, связанные с различными сторонами духовности: это мультифонические вздохи-стоны, дополняемые стопами-скрежетами картона о тарелку – муки Христа на кресте; лёгкие флажолетные пассажи высоких струнных в кодовом D-dur – ангельски-небесная ипостась; хорал параллельными трезвучиями – просветляющая молитва. Важны композиционные символы: солирующая флейта в обычной надстройке – на светлой стороне, флейта целиком на $\frac{1}{4}$ тона – на тёмной стороне, как бы в предчувствии смерти. Крестообразное движение фактуры струнных – символ креста, радостно-светлый D-dur в коде – символ Gloria, а заключительное глиссандирующее сползание звука басовой флейты на тритон – символ неустойчивости достигнутого, возвращения «на круги своя».

Соединение несоединимого, смешение стилей и многое другое находим и у композитора Э. Денисова. Уникальность денисовского «Лазаря» или «Торжества Воскрешения» несомненна. Во-первых, сочинение возрождает один из незаконченных опусов молодого Шуберта, датированный 1820-м годом и найденный уже после его смерти.

Во-вторых, сложнейшая реконструкция сроком в полтора столетия создала уникальное сочинение в шубертовско-денисовском стиле. Яркий комплекс технико-стилистических приёмов, череда «бесконечных» мелодий в сложнейших полиритмических и полимелодических сочетаниях фокусирует утончённый лиризм в отдалённой аллюзии шубертовского романтизма с «авторской» лейт-интонацией EDEs. В типичных для Денисова имитационно-хоровых «мотетных» разработках слов текста, в характерном приеме «неизбежности каданса» с поразительным чувством меры используется аллюзия на типичный оборот шубертовских песен. В целом музыка настолько символична и поразительна, что как в драматургическом, так и в тембровотональном решении утверждает концептуальную шубертовскую идею. Здесь принцип аллюзии проявляется в «тончайших стилистических ассоциациях»: так, в рамках «смешанного стиля» происходит преодоление дистанционности, «отстраненности в видении и истолковании чужого стиля», что обеспечивает живую связь времен внутри самого произведения. «Смешанный стиль» становится новой системой художественного выражения, допускающей множество индивидуальных решений при сохранении связей с традицией.

Таким образом, новый музыкальный синтаксис повлиял на изменения в области стиля, что привело к возникновению таких понятий, как «полистилистика» и «смешанный стиль». В полистиликтике мы наблюдаем введение «чужого» высказывания в «свой текст», «иногое» – в художественный контекст. Жанр пересекается с техникой письма и смыкается со стилем. Здесь мы можем наблюдать самые различные позиции отношения к заимствованному материалу: от цитат, аллюзий, коллажа, стилизации до сплава стилей в нечто однородное, связанное с вращением «чужого слова» в «свое».

В заключение можно обобщить, что на протяжении XX века музыка представляет конгломерат традиций, стилей, композиторских техник.

Доминирующим в понимании музыки осталась ее концепционность, которая трактуется в разных аспектах, зависящих от позиции автора.

Литература:

1. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – Москва : Академия, 2002. – 394 с.
2. Барсова, И. Опыт этимологического анализа [Текст] / И. Барсова // Сов. Музыка. – 1985. – № 9. – С. 59–66.
3. Воинова, М. Литтерофония и техника композиции в органной музыке второй половины XX века [Текст] / М. Воинова // Музыка и время. – 2002. – № 4. – С. 35.
4. Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. [Текст] / Ж. Женетт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
5. Медушевский, В.В. О средствах и закономерностях художественного воздействия музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с.
6. Холопова, В. Музыка Софии Губайдулиной: микротоны высотности и величие смысла [Текст] / В. Холопова // Музыкальная академия. – 2005. – № 5. – С. 34–40.
7. Холопова, В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям [Текст] / В. Холопова. – Москва : Композитор, 2001. – 56 с.
8. Шестак, Л.А. Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса [Текст] / Л.А. Шестак. – Волгоград : Перемена, 2003. – 312 с.

Bibliography:

1. Alefirenko, N.F. Poeticheskaya ehnergiya slova. Sinergetika yazyka, soznaniya i kul'tury [Text] / N.F. Alefirenko. – Moskva : Akademiya, 2002. – 394 p.
2. Barsova, I. Opyt ehtimologicheskogo analiza [Text] / I. Barsova // Sov. Muzyka. – 1985. – № 9. – P. 59–66.
3. Voinova, M. Litterofoniya i tekhnika kompozitsii v organnoj muzyke vtoroj poloviny XX veka [Text] / M. Voinova // Muzyka i vremya. – 2002. – № 4. – P. 35.
4. ZHenett, ZH. Figury: v 2 t. [Text] / ZH.ZHenett. – Moskva: Izd-vo im. Sabashnikovyykh, 1998. – T. 1. – 472 p.
5. Medushevskij, V.V. O sredstvakh i zakonomernostyakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki [Text] / V.V. Medushevskij. – Moskva: Muzyka, 1976. – 254 p.
6. KHolopova, V. Muzyka Sofii Gubajdulinoj: mikrotony vysotnosti i velichie smysla [Text] / V. KHolopova // Muzykal'naya akademiya. – 2005. – № 5. – P.34–40.
7. KHolopova, V. Sofiya Gubajdulina. Putevoditel' po proizvedeniyam [Text] / V. KHolopova. – Moskva: Kompozitor, 2001. – 56 p.
8. SHestak, L.A. Russkaya yazykovaya lichnost': kody obraznoj verbalizatsii tezaurusya [Text] / L.A. SHestak. – Volgograd: Peremena, 2003. – 312 p.

УДК 101.1

Shalagina Svetlana Nikolaevna, post-graduate student; Tyumen industrial University.
E-mail: Shalagina412@mail.ru (Russia, Tyumen).

CATEGORY OF HOLINESS: ASPECTS OF RESEARCH IN THE DOMESTIC PHILOSOPHY OF CULTURE

Abstract. *The article presents some aspects of the influence of Orthodoxy, righteousness on the spiritual life of society. Necessity of comprehension of vital ideals of patristic heritage, heroic asceticism of saints in search of a righteous path and mercy. Saints are the embodiment of the highest morality of society in Russian culture, preachers of mercy as a condition for the spiritual prosperity of mankind.*

Key words: *Orthodoxy, category of holiness, saints, patristic heritage, veneration of saints, asceticism, mercy, spiritual feat.*

Шалагина Светлана Николаевна, аспирант; Тюменский индустриальный университет. E-mail: Shalagina412@mail.ru (Россия, г. Тюмень).

КАТЕГОРИЯ СВЯТОСТИ: АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. *В статье представлены отдельные аспекты влияния православия, праведничества на духовную жизнь общества. Необходимость осмысления жизненных идеалов святоотеческого наследия, героического подвижничества святых в поиске праведного пути и милосердия. Святые – воплощение высшей нравственности общества в русской культуре, проповедники милосердия как условия духовного процветания человечества.*

Ключевые слова: *православие, категория святости, святые, святоотеческое наследие, почитание святых, подвижничество, милосердие, духовный подвиг.*

Научный интерес к изучению духовного наследия православной культуры, переосмыслению русской религиозной философии в различных ее аспектах вызван сменой ценностных мировоззренческих ориентаций современного общества. Философские исследования сущности духовной жизни и роли в ней православия проводились в работах П.Я. Чаадаева, А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, В.С. Соловьева и других мыслителей.

Отдельные аспекты влияния православия, праведничества на духовную жизнь российского общества отражены в отечественной и зарубежной литературе. Православное представление о

святости и духовном подвиге святых представлены в отечественных работах богословов (Е.П. Аквилонов, С. Булгаков, арх. Георгий, Макарий (П.И. Веретенников), А.В. Мень, Д.В. Новиков, П.А. Флоренский, Г.П. Федотов и др.), историков (Н.С. Гордиенко, А. Кадлубовский, В.О. Ключевский, А.А. Куратов, Г.П. Федотов и др.), философов и культурологов (В.В. Биbihин, Н.Е. Выжленцова, Н.Ю. Гвоздецкая, А.П. Забияко, Е.В. Зиманкова, С.М. Климова, И.К. Кучмаева, М.П. Омельницкий и др.), литературоведов (Ф.И. Буслаев, В.В. Кусков, Л.В. Левшун, С.В. Минеева и др.).

Известны фундаментальные исследования историка русской церкви

Е.Е. Голубинского по становлению почитания русских святых; агиографа А.П. Кадлубовского, одного из первых историков, показавшего значение житий святых как исторического источника, несущего в себе информацию о нравственных и религиозных установках населения Древней Руси. В современных фундаментальных трудах В.Н. Топорова освещен феномен святости в православной культуре Древней Руси; в работах Б.А. Успенского исследованы темы осмысления категории святости.

Актуальность исследования феноменов «святость», «святые», «почитание святых» с точки зрения современных научных тенденций обусловлена необходимостью осмысления истинных жизненных идеалов святоотеческого наследия, первостепенных категорий: Бог, святость, вера; героического подвижничества святых в поиске праведнического пути и милосердия. Святые – проповедники милосердия, воплощение высшей нравственности общества в русской культуре. Милосердие как аксиологический императив и как свойство человеческой души осознается и признается главной ценностью человеческого общества в трудах христианских мыслителей: Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Нисского, Ефрема Сирина, Федора Студита, Иоанна Дамаскина, Афанасия Александрийского и других Отцов церкви.

Учение Иоанна Златоуста о милосердии является одним из ключевых в контексте его сотериологических воззрений. По мысли Иоанна Златоуста, милосердие заложено в саму человеческую суть и природу, и истинное предназначение человека раскрывается именно благодаря исполнению дел милосердия: «Человек всего более должен учиться милосердию, ибо оно-то и делает его человеком. Кто не имеет милосердия, тот перестаёт быть и человеком. Будьте милосерды, говорит Господь, как и Отец ваш милосерд» (Лук. 6, 36). «И не будем

почитать жизнью время, проведенное без милосердия» (св. Иоанн Златоуст. Беседа 52 на Евангелие от Матфея).

И.В. Киреевский отмечал, что вырвавшись из-под гнета рассудочных систем европейского любу мудрия, русский образованный человек в глубине особенного, недоступного для западных понятий, живого, цельного умозрения святых отцов Церкви найдет самые полные ответы именно на те вопросы ума и сердца, которые всего более тревожат душу, обманутую последними результатами западного самосознания [4].

Российский филолог В.М. Живов в своих исследованиях подчеркивал: «Почитание святых – это неотъемлемая часть православной духовности... Характер почитания святых определяется, прежде всего, преданием: мы научаемся жить со святыми и общаться с ними так, как жили и общались наши отцы и деды. Духовная ценность этого общения зависит от веры и чистоты сердца... В нынешнее время, однако, преемственность поколений была нарушена длительной эпохой гонений, «естественное» знание перестало быть общедоступным и потому возникла необходимость его «искусственного» восполнения» [2, с. 3].

В работе И.В. Семененко-Басина «Персонификация святости в русской православной культуре XX века» целью исследования является анализ конкретных процессов почитания святых и создание обобщенной картины истории восприятия святости на основании источников российского православия XX в. Автор отмечает, что исследование персонификации святости в культуре невозможно без обращения к общему историческому контексту, к истории Церкви в обществе и государстве. В основных положениях диссертации учёный заявляет что святость – это неотъемлемая категория русской культуры; в самосознании русской религиозной культуры традиции святости и святопочитания включены в контекст современности и

интерпретируются в качестве конституирующей реальности, придающей смысл существованию человека [8].

А.П. Забияко в диссертации «Категория святости: философско-религиоведческий анализ» указывает, что категория святости приближает к тем высшим состояниям духа, от которых берет свое начало религия. Святое – это мировоззренческая категория, обозначающая свойство, обладание которым ставит объект в положение исключительной значимости, непреходящей ценности и на этом основании требует благоговейного к нему отношения. Убеждение в существовании святого и влечение быть ему сопричастным составляет суть религий. Своими важнейшими признаками категория святости укоренена в предельных основаниях человеческого существования – в надежде, правде, долге, жизни и смерти [3].

П.В. Лященко в сравнительном анализе философско-эстетических воззрений П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева святость рассматривает не только как религиозно-этическую ценность, а как категорию, явленную в свете эстетического как совершенного. Через соотношение взаимосвязи категорий «красота» и «святость» определяется значение эстетического как способа ценностного отношения человека к миру. Современное философское сообщество нередко обращается к философии П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева, наполненной стремлением к истине и чаяниями радикального преобразования мира и человека на основе вечных ценностей, универсальности красоты, связанной со святостью. Святость в ценностном плане, согласно П.А. Флоренскому, выступает подвигом художественного творчества абсолютной Красоты, воплощения Ее в бытии.

В ценностной установке категории «святость», понимаемой Н.А. Бердяевым как совершенство бытия, сочетающего личную свободу и творчество, основан-

ного на любви к Богу как абсолютной ценности, по существу утверждена ее глубинная взаимосвязь с Красотой. Во взаимосвязи категорий «красота» и «святость» красота выступает приматом, основанием святости и представлена в исследовании как ценность, способная на преобразование, совершенствование земного бытия, имеющая сотериологический, общечеловеческий характер [6].

Т.В. Шильникова, исследуя произведения, созданные на протяжении второй половины XIX – нач. XX в., посвященные исторической личности – митрополиту Иоанну Тобольскому (Максимовичу) (1651/3 – 1715 гг.), созданные в связи с почитанием святителя, выявила новый ракурс видения общей картины важнейшего национального топоса праведничества.

В официальных структурах имя Иоанна Тобольского, заложившего основы влияния русского православия на Востоке (в Китае), после его смерти оказалось в забвении, но почитание его населением Тобольска не прекращалось. Официальная канонизация и прославление духовного служителя в 1916 г. проходили при участии Николая Второго, и современные биографы образно называют митрополита Иоанна Тобольского «последним царским святым». Память о Сибирском митрополите возрождается на основе задач исторического регионоведения во второй половине XIX в., тогда же окончательно складывается система почитания Сибирского митрополита.

Обращаясь к традициям жанра жития в древнерусской словесности как необходимого условия понимания этапов и принципов создания образа Иоанна Тобольского, автор отмечает: «В житиях формируются идеальные черты духовного служения... Наиболее постоянными чертами святого преподобнического чина оказываются не только традиционно ценимые кротость, нищелюбие, милосердие, бескорыстие, но и упорство в до-

стижении цели, талант воспитателя и организатора, умение находить общий язык с церковной и светской властью, отстаивание региональных и общерусских интересов... Не менее важным оказывается описание общения пастырей с приходом, где открывается милосердие, кротость и вместе с тем – боевой дух иереев в отторжении зла... Непременной заключительной частью текста должно было быть описание происходящих на могиле чудес и явлений святого для спасения нуждающихся в милосердии... Закономерным становится появление в русской литературе личности, способной к самопознанию и самосовершенствованию, так как основу литературы составляло утверждение высоких нравственных идеалов, воплощенных в образе главного героя, суть которого состояла в особом внутреннем мире, совестливости, в поиске праведнического пути и милосердия, а не в преклонении перед властью предрержащими» [10, с. 122].

С.П. Коноваленко в научной работе «Философско-культурологический анализ феномена святости и образа русского святого в народном православии» отмечает: «Важно указать и на то, что именно Спаситель и Богородица стали главными «святыми» русского народа и во всех русских святых народ ищет их черты: милосердия, сочувствия своим страданиям, заступничества и всепрощения. Культ сострадательной (карикативной) любви – важнейший в русском народном мировосприятии... Святой – это образец и «мера» совершенства, которая дана человеку в конкретных примерах. Пока есть опыт соприкосновения с реальными святыми, русский человек несет и в себе эту образцовость не только через абстрактные фигуры святых, но и через близкий человеческий ряд таких фигур, как Сергей Радонежский, Серафим Саровский, св. Иосиф Белгородский, св. Матрона Московская, св. Ксения Петербургская, св. Иоанн Крестыянкин – канонизированный и обожествленный в

сознании народа еще до всякой реальной канонизации... При всей разности трактовок главное качество святого – его бескорыстное служение другим и всепрощенческое отношение к чужим недостаткам» [5, с. 18].

Религиозный мыслитель и публицист Г.П. Федотов пишет: «Мир притекает к святому в жажде очищения, чтобы приобщиться хотя на время к созерцанию духовной красоты... С необыкновенной силой все русские святые иноки настаивают на милостыне и благотворительности как условия духовного процветания своих обителей: «Страннолюбия не забывайте... В русских святых мы чтим не только небесных покровителей святой и грешной России; в них мы ищем откровения нашего собственного духовного пути. Верим, что каждый народ имеет собственное религиозное призвание, и, конечно, всего полнее оно осуществляется его религиозными гениями. Здесь путь для всех, отмеченный вехами героического подвижничества немногих. Их идеал веками питал народную жизнь; у их огня вся Русь зажигала свои лампы. Если мы не обманываемся в убеждении, что вся культура народа в последнем счете определяется его религией, то в русской святости найдем ключ, объясняющий многое в явлениях и современной, секуляризированной русской культуры...» [9, с. 56].

В исследовании А.В. Моргачевой показано влияние проповеди, наставления, личного примера монашествующих святых на формирование нравственных ценностей: «В духовной жизни русского монашества отчетливо прослеживались такие компоненты, как религиозный опыт, самосовершенствование, аскетизм и милосердие, которые под влиянием православного монашества стали базовыми универсалиями русской культуры... Милосердие как универсалия русской культуры, на формирование которой большое влияние оказало православное монашество, представляет со-

бой взаимосвязь любви к Богу и ближнему, основанную на отношении к человеку как к образу и подобию Божию, чувстве сострадания и деятельном характере милосердия» [7, с. 19].

В своем исследовании Н.Е. Выжлецова выявляет: «Вызванное христианством обостренное отношение человека к жизни и самому себе аккумулировано русской духовностью в феномене святости, что дает возможность понять духовные первоначала русской культуры. Святость для христианства есть, в широком смысле, безгреховность, нравственная чистота, непорочность и совершенство... Древнерусская традиция святости предельно сближает подвиги, явленные благоверными князьями и подвижниками-святителями как равновеликие проявления силы возвышенного духа. В до-

стижении христианской святости сама Русская земля осмысливалась народным самосознанием как воплощение Святого Духа, как Святая Русь» [1, с. 63].

В научных исследованиях феномена святости предстает сакральная сила святого, преобразующего мир и человека на основе вечных ценностей: милостыни и благотворительности как условий духовного процветания человечества. Православная святоотеческая традиция является фундаментальной идеей для отечественной культуры. Святость, почитание святых – одно из наиболее ярких явлений православия и, как важнейшая аксиологическая категория в ценностной картине мира, представляет основу формирования отечественной духовной традиции, становится нравственным приоритетом нации.

Литература:

1. Выжлецова, Н.Е. Святость как первооснова древнерусской духовности [Текст] / Н.Е. Выжленцева // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2001. – Вып. 18. – С. 61–64.
2. Живов, В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов [Текст] / В.М. Живов. – Москва : Языки славянской культуры, 1994. – 113 с.
3. Забияко, А.П. Категория святости: философско-религиоведческий анализ [Текст] : автореф. дисс. ... д-ра. философ. наук : 09.00.06 / А.П. Забияко. – Москва, 1998. – 330 с.
4. Киреевский, И.В. Разум на пути к истине [Текст] / И.В. Киреевский. – Москва : Правило веры, 2002. – С. 151–213.
5. Коноваленко, С.П. Философско-культурологический анализ феномена святости и образа русского святого в народном православии [Текст] : автореф. дисс. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / С.П. Коноваленко. – Белгород, 2008. – 23 с.
6. Лященко, П.В. Красота и святость в философско-эстетических воззрениях П.А. Флоренского и Н.А. Бердяева [Текст] : автореф. дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.04 / П.В. Лященко. – Москва, 2011. – 154 с.
7. Моргачева, А.В. Русская культура: влияние монашества на формирование ее универсалий [Текст] : автореф. дисс. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / А.В. Моргачева. – Ростов-на-Дону, 2011. – 23 с.
8. Семенов-Басин, И.В. Персонализация святости в русской православной культуре XX века [Текст] : дисс. ... д-ра историч. наук : 24.00.01 / И.В. Семенов-Басин. – Москва, 2011. – 370 с.
9. Федотов, Г.П. Святые Древней Руси [Текст] / Г.П. Федотов. – Москва : Московский рабочий, 1990. – 269 с.

10. Шильникова, Т.В. Репрезентация житийной традиции в биографических произведениях об Иоанне Тобольском [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.016 / Т.В. Шильникова. – Екатеринбург, 2009. – 244 с.

Bibliography:

1. Vyzhletsova, N.E. Svyatost' kak pervoosnova drevnerusskoj dukhovnosti [Text] / N.E. Vyzhlentseva // Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. YAroslava Mudrogo. – Velikij Novgorod, 2001. – Vyp. 18. – p.61–64.

2. ZHivov, V.M. Svyatost'. Kratkij slovar' agiograficheskikh terminov [Text] / V.M. ZHivov. – Moskva : YAzyki slavyanskoj kul'tury, 1994. – 113 p.

3. Zabyako, A.P. Kategoriya svyatosti: filosofsko-religiovedcheskij analiz [Text]: avtoref. diss. ...dokt. filosof. nauk: 09.00.06 /A.P. Zabyako. – Moskva, 1998. – 330 p.

4. Kireevskij, I.V. Razum na puti k istine [Text] / I.V. Kireevskij. – Moskva : Pravilo very, 2002. – P. 151–213.

5. Konovalenko, S.P. Filosofsko-kul'turologicheskij analiz fenomena svyatosti i obraza russkogo svyatogo v narodnom pravoslavii [Text]: avtoref. diss. ... kand. filosof. nauk: 24.00.01 / S.P. Konovalenko. – Belgorod, 2008. – P.23.

6. Lyashhenko, P.V. Krasota i svyatost' v filosofsko-ehsteticheskikh vozzreniyakh P.A. Florenskogo i N.A. Berdyaeva [Text]: avtoref. diss. ... kand. filosof. nauk: 09.00.04 / P.V. Lyashhenko. – Moskva, 2011. – 154 p.

7. Morgacheva, A.V. Russkaya kul'tura: vliyanie monashestva na formirovanie ee universalij [Text]: avtoref. diss. ... kand. filosof. nauk: 24.00.01/ A.V.Morgacheva. – Rostov-na-Donu, 2011. – P. 23.

8. Semenenko-Basin, I.V. Personifikatsiya svyatosti v russkoj pravoslavnoj kul'ture XX veka [Text]: diss. ...dokt. istorich. nauk: 24.00.01 / I.V.Semenenko-Basin. – Moskva, 2011. – 370 p.

9. Fedotov, G.P. Svyatyje Drevnej Rusi [Text] / G.P. Fedotov. – Moskva : Moskovskij rabochij, 1990. – 269 p.

10. SHil'nikova, T.V. Rerezentatsiya zhitijnoj traditsii v biograficheskikh proizvedeniyakh ob Ioanne Tobol'skom [Text]: avtoref. diss. ... kand. filolog. nauk: 10.01.016 / T.V. SHil'nikova. – Ekaterinburg, 2009. – 244 p.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Nikolai Prokofevich Ishchenko, honored artist of the Russian Federation, Professor of the Chair of Folk Instruments of South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, artistic director of festival and competition, co-chairman of the jury.

Elena Borisovna Ishchenko, lecturer of the department of theory, history of music and composition of South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, press secretary of festival and competition.

INTERNATIONAL FESTIVAL OF BAYANISTS-ACCORDIONISTS. INTERNATIONAL COMPETITION «THE CUP OF FRIEDRICH LIPS» (CHELYABINSK)

Ищенко Николай Прокофьевич, заслуженный артист РФ, профессор; Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И.Чайковского, артистический директор фестиваля и конкурса, сопредседатель жюри конкурса.

Ищенко Елена Борисовна; Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И.Чайковского, преподаватель, пресс-секретарь фестиваля и конкурса.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЯНИСТОВ И АККОРДЕОНИСТОВ. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «КУБОК ФРИДРИХА ЛИПСА» (г. Челябинск)

Как мощь державы Петра Великого подпитывалась заводами Демидова и полезными ископаемыми Урала и Сибири, так и российская музыкальная культура зиждется на чистой родниковой культуре самых отдалённых регионов страны, ибо большая река состоит из притоков малых, средних и больших рек, которые исторически и географически стекаются из всей России. Одним из таких мощных источников, подпитывающих музыкальную культуру России, на сегодняшний день является город Челябинск.

Культура и музыкальная культура как её составляющая определяется традициями. Эти традиции есть в Челябинске, есть в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского и Челябинском государственном институте культуры, есть и люди, поддерживающие эти традиции.

Это и педагоги, и студенты, и представители администрации и министерства. Иными словами, в нашей области сложилась уникальная ситуация, в которой и власти предрержащие, и носители традиций нашли общий язык и работают рука об руку, плечом к плечу.

Доказательством этому является создание ныне активно действующих высокопрофессиональных коллективов: русского народного оркестра «Малахит», камерного оркестра «Классика», «Джаз-биг-бенда», Муниципального духового оркестра, ансамбля танца «Урал», Камерного хора имени В. Михальченко и др., регулярное проведение таких престижных фестивалей, как «Ирина Архипова представляет...», «Новое органное движение», «Рождественские вечера», фестиваля джазовой музыки «Какой удивительный мир» и мн. др., международных конкурсов, среди которых,

например, конкурс вокалистов им. Глинки, равно как и сотрудничество со знаменитыми музыкально-театральными учреждениями, в частности – с театром Ла Скала и приглашение ведущих симфонических оркестров страны и мира.

Одной из заметных и важнейших частей музыкальной культуры как собственно Южного Урала, так и всей страны является фестиваль баянистов и аккордеонистов, который уже двенадцать раз прошёл в Челябинске. Организаторами и вдохновителями фестиваля, впервые состоявшегося в апреле 1992 года, стали лауреаты Всероссийского конкурса, впоследствии заслуженные артисты и профессора Наталья Петровна и Николай Прокофьевич Ищенко. Николай Прокофьевич на протяжении всех лет был и является артистическим директором фестиваля. Сейчас в художественном руководстве участвует и Константин Николаевич Ищенко.

Изначально задав самую высокую планку фестивалю, организаторы держали её все эти годы. Участниками уже I фестиваля стали такие известные музыканты страны и бывшего СССР, как Р. Шайхутдинов (Уфа), П. Фенюк (Киев), В. Романько (Екатеринбург), ансамбли: Э. Габнис – Г. Савков (Вильнюс), А. Заикин – Г. Галицкий (Ростов-на-Дону), Уральское трио баянистов И. Шепельский – Н. Худяков – А. Хижняк (Екатеринбург), уральский дуэт Н. Ищенко – Н. Ищенко (Челябинск). С концертными программами выступили челябинские педагоги и студенты. Обогастила фестиваль и придала ему концептуальную значительность также организованная научно-практическая конференция, которая предоставила возможность участникам и слушателям ознакомиться с историей и новейшими достижениями в области педагогики и исполнительства на баяне и аккордеоне.

После первого фестиваля на долгих семь лет фестивальное движение на Южном Урале практически прекрати-

лось. Однако ни развал Союза, ни дефолт, ни тяжёлая экономическая депрессия в России не смогли подавить музыкальные традиции. В конце тысячелетия они нашли своё продолжение в долгожданном II международном фестивале баянистов-аккордеонистов, который прошёл в Челябинске в 1999 году.

Имея колоссальный успех у публики, расширив свою географию, фестиваль закрепил свои позиции на рынке музыкальной продукции. Был представлен самый широкий спектр музыкальных стилей: от произведений т.н. «лёгкой» музыки до монументальных сочинений классических жанров и изысканных опусов современного искусства. Прозвучала музыка великих композиторов доклассической и классикоромантической эпох: И. Баха, Д. Скарлатти, А. Вивальди, В. Моцарта, Н. Паганини, С. Франка, Д. Россини, Ф. Листа, Ф. Обера, Э. Грига, Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, знаменитых композиторов XX века: Д. Шостаковича, А. Пьяццоллы, А. Хачатуряна, известных современных композиторов – Е. Подгайца, В. Золотарева, А. Холминова, Е. Дербенко, В. Гридина, В. Власова, В. Зубицкого, Н. Худякова, В. Бибергана, талантливых уральских композиторов – Н. Пузея, Е. Родыгина, В. Веккера, А. Бызова, Н. Малыгина, Б. Мартьянова.

Выступили блистательные профессионалы – исполнители на баяне и аккордеоне: Ф. Липс (Москва), А. Дмитриев (Санкт-Петербург), В. Мурза (Одесса), Р. Шайхутдинов (Уфа), К. Ищенко (Мюнхен), «Уральское трио» – И. Шепельский, А. Хижняк, Д. Кокорин (Екатеринбург), «Уральский дуэт» – Нат. Ищенко, Ник. Ищенко (Челябинск), дуэт Э. Габнис, Г. Савков (Литва), «Мюзет-ансамбль» – В. Ушаков, С. Лихачёв (Санкт-Петербург). Челябинские исполнители – Л. и В. Герасимовы, Н. Малыгин, Б. Потеряев – порадовали оригинальной программой.

Новым словом в программе фестиваля стали выступления оркестровых

коллективов: «Малахит» (рук. В. Лебедев), «Тагильские гармоники» (рук. В. Капкан), «Баянисты Екатеринбург» (рук. Л. Болковский). Также, наряду с мастерами сцены, во II фестивале принимали участие самые молодые музыканты Южного Урала – учащиеся музыкальных школ и училища, победители различных творческих соревнований. II фестиваль проходил уже на лучших площадках города – сценах Оперного театра и Органного зала. Впервые с искусством участников фестиваля получили возможность ознакомиться жители городов Южного Урала. А традиции научных конференций и мастер-классов прочно вошли в программу фестиваля, появилась возможность знакомиться с новейшей продукцией фабрик музыкальных инструментов, а также приобрести нотные издания и издания в области музыкально-педагогической, методической литературы.

III фестиваль, прошедший в Челябинске в 2000 г., также имел огромный общественный резонанс. Те же «звездные» имена, то же творчество и вдохновение. Из новых для челябинцев исполнителей – столичный инструментальный квинтет «Пьяццола-studio» (рук. Ф. Липс), солисты Ж.-Л. Нотон (Франция), Ю. Шишкин (Ростов-на-Дону), М. Киселёв (Тюмень) и др.

История исполнительства на баяне-аккордеоне обогатилась очередным (достаточно редким) сочетанием баяна и Камерного оркестра: впервые на Южном Урале прозвучал «Концерт для баяна с Камерным оркестром» челябинского композитора В. Веккера в исполнении К. Ищенко (баян) и Камерного оркестра «Классика» (дир. А. Абдурахманов).

Во втором отделении этого же концерта состоялась уральская премьера «Липс-концерта» московского композитора Е. Подгайца в исполнении самого Ф. Липса и симфонического оркестра челябинского театра оперы и балета (дир. С. Ферулёв).

В научно-практической конференции «Баян-аккордеон в XXI веке: образование, методика, исполнительство, репертуар», проходившей под эгидой фестиваля, принял участие известный в России автор серьёзных теоретических исследований, профессор М. Имханицкий (Москва).

Особенностью IV фестиваля (ноябрь 2001 года) стало проведение в рамках фестиваля I Международного конкурса, в котором приняли участие лучшие исполнительские силы России и зарубежных стран. Подавляющее большинство лауреатов состоявшегося конкурса впоследствии подтвердили свой уровень на других престижных конкурсах. Председателем жюри был приглашён один из ведущих педагогов-музыкантов Р. Томич (Югославия).

Премьерой фестиваля стали концертные программы Д. Султанова (Казахстан), Д. Эморин и Р. Жбанова (Франция). Выступление в челябинском фестивале А. Гайнуллина (Москва), возможно, послужило творческим толчком для организации собственного фестиваля в Берлине.

Позиция властей, высоко оценивших фестиваль как форум, получивший полное право быть традиционным, отметивших серьёзность, профессионализм и «несмотря на молодость этого творческого начинания, широкое общественное признание и популярность», ежегодно декларируемая уже со II фестиваля, на пятом фестивале (ноябрь 2002) получила окончательное подтверждение: фестиваль прошёл под патронажем губернатора, планомерно и ежегодно стал утверждаться бюджет фестиваля.

Популярность и жизнеспособность фестиваля (в том числе и в международных кругах) доказало участие в VI фестивале (октябрь 2003) выдающихся исполнителей нашего времени. Одним из таких музыкантов стала выступившая с ошеломительным успехом в Челябинске

аккордеонистка Э. Мозер (Швейцария). Объехав весь земной шар, выступая с лучшими виолончелистами мира, Мозер преподнесла такой роскошный подарок челябинской публике, как концерт в ансамбле с виолончелистом К. Марксом. Искусство джазовой импровизации на аккордеоне было достойно представлено итальянским музыкантом Р. Руджери, который «на одном дыхании» провёл концерт, а затем лекцию и мастер-класс.

Чрезвычайно важным событием для развития музыкального образования и воспитания на Южном Урале стала организация в 2003 году артистическим директором фестиваля Николаем Ищенко школа исполнительского и педагогического мастерства, в работе которой приняли участие высокопрофессиональные музыканты-педагоги страны, такие, как Ф. Липс (Москва), В. Романько (Екатеринбург), Ю. Шишкин (Ростов-на-Дону).

1–6 ноября 2004 года – время проведения VII Международного фестиваля и II Международного конкурса баянистов и аккордеонистов. Фестиваль и конкурс проводились на базе Челябинского государственного института музыки им. П.И. Чайковского (ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) и Челябинской государственной академии культуры и искусств (ныне ЧГИК) – двух музыкальных вузов Челябинска. Продолжилась традиция экспериментаторства в области камерных ансамблей: на суд челябинской публике была представлена концертная программа баварских музыкантов К. Ищенко (баян) – Ш. Блюм (ударные). Интерес публики был подтверждён полными залами и бурными аплодисментами.

Выдающийся музыкант современности Ф. Липс; легенда музыкального искусства А. Скляр; один из лучших музыкантов Украины В. Мурза; Казахстана – Д. Султанов; наконец, возрождённый Уральский дуэт в новом составе – Н. Ищенко – К. Ищенко – представили

свои концертные программы на VIII Международном фестивале, состоявшемся в начале ноября 2006 года. И как залог на будущее, признание высокого уровня, подтверждение доверия, в том числе международных кругов, явилось согласие Ф. Липса дать челябинскому Международному конкурсу исполнителей на баяне и аккордеоне наименование «Кубок Фридриха Липса».

Новым в программе IV Международного конкурса (2008 г.) стало введение категории эстрадного исполнительства. Показателем блестящего овладения необычным тогда для Челябинской области жанром стал факт получения первой премии студентом Челябинского государственного института музыки им. П.И. Чайковского (ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) и Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки Антоном Бугаевым, который поделил её с маститым французским баянистом Фелисьеном Брютом.

IX фестиваль порадовал челябинскую публику выступлением омских эстрадных ансамблей «Дилижанс» и «Дилижанс-юниор» (рук. Л. и А. Саньковы); одного из лучших оркестров Германии под управлением известного дирижёра Фрица Доблера (Национальный молодёжный оркестр аккордеонистов Баварии, Мюнхен). Программа включала популярные классические и оригинальные африканские произведения, сочинения современных композиторов Западной Европы.

Постоянным участником фестиваля стал муниципальный русский оркестр «Садко» г. Еманжелинска (дир. Ю. Яковлев, В. Лавришин). С 2008 года конкурс младшей категории начал проводиться на родине Фридриха Липса – в Еманжелинске, в школе имени Ф. Липса. Новой традицией стало также вручение кубка победителям конкурса.

2011 год стал юбилейным: X Международный фестиваль и V Международный конкурс «Кубок Фридриха Лип-

са». С музыкальным приветствием фестивалю выступил Молодёжный оркестр аккордеонистов земли Северная Рейн-Вестфалия, город Кёльн (дир. Хельмут Квакернак). Солисты оркестра также стали лауреатами на конкурсе в старшей академической категории: обладателями второй премии в составе квинтета, третьей премии – в составе дуэта.

Тесное сотрудничество с творческой школой «Мастер-класс» г. Москвы (основатель и генеральный директор А. Петросян) позволило услышать на фестивале молодых исполнителей, победителей конкурсов «Кубок мира», «Трофей мира»: Э. Аханова (баян), Э. Абдураимова (баян), И. Пурица (баян), А. Черномордикова (электронный баян).

Челябинский фестиваль установил сотрудничество не только с центрами России – Москвой и Петербургом. В орбиту фестивального движения входят Казахстан, Беларусь, Украина, Германия, Австрия, Франция, Югославия, Литва, Швейцария, Италия.

Премьерой стало исполнение произведений Е. Подгайца и А. Пьяццоллы легендарным Фридрихом Липсом с Камерным оркестром «Классика» (дир. А. Абдурахманов). В этом концерте также участвовал Святослав Липс – великолепный пианист и инструментовщик.

Выступление в V конкурсе юного Олжаса Нурланова (Казахстан) настолько потрясло слушателей и жюри, что единодушным решением стало учреждение особой премии – Гран-при.

Центральным событием XI фестиваля (2014) стало выступление организатора и директора фестиваля и конкурса Николая Ищенко с Камерным оркестром «Классика» (дир. А. Абдурахманов). Прозвучали «Времена года» А. Пьяццоллы. Во втором отделении юбиляра поздравили его друзья и ученики: инструментальный ансамбль «Маэстро аккордеон» (рук. О. Парфентьева), дуэт баянистов П. Кожевникова и Д. Евтушенко,

джазовый баянист А. Бугаев, трио «Кадриль.ги» из Москвы (рук. В. Грехов). Зрители сидели в несколько рядов в проходе.

Потрясающее впечатление на челябинских и еманжелинских слушателей произвёл молодой талантливый ученик Ф. Липса А. Салахов. И традиционно с успехом выступил муниципальный русский оркестр «Садко» г. Еманжелинска (рук. Ю. Яковлев, В. Лавришин).

VI конкурс показал, что свои устойчивые позиции подтвердили представители Казахстана, Перми, Красноярска, Кургана, Челябинска, Магнитогорска, Йошкар-Олы (Республика Марий-Эл), Екатеринбурга и Москвы.

В программе XII Международного фестиваля (2017) выступили: В. Романько с произведениями Пьяццоллы, Гершвина и импровизационной композицией на заданные темы по просьбам зрителей из зала, Д. Ходанович – с классической программой, А. Бугаев – с импровизационно-джазовой программой, Зауральское трио баянистов (П. Бабин, Е. Крашенинников, В. Боголюбов). Все исполнители и в Челябинске, и в Еманжелинске играли при полных залах, как всегда, имея необычайный успех.

VII Международный конкурс выявил новых «звёзд» и «звёздочек». Два участника получили Гран-при: Макар Боголепов (Пермь) и Данил Шаравьёв (Екатеринбург). Одна из самых юных участниц, 10-летняя Алина Хлебнова (Новосибирск), стала лауреатом первых премий в четырёх номинациях. Впервые на конкурсе была представлена Норвегия (Матиас Рюгсveen из Осло – 1 и 3 премии). Введены номинации «Гармонисты» и «Учитель–ученик».

XIII Международный фестиваль и VIII Международный конкурс пройдут в 2019 либо в 2020 году, в конце октября – начале ноября, в Челябинске и Еманжелинске.

**ПОРЯДОК ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ
«ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА»
И ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ**

Редакция научно-практического журнала «Искусствознание: теория, история, практика», издаваемого Южно-Уральским государственным институтом искусств имени П.И. Чайковского (г. Челябинск), приглашает Вас к публикации на его страницах.

Журнал зарегистрирован в Управлении Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. С марта 2012 года журнал имеет регистрационный индекс ISSN 2227-2577 в ISSN International Centre 45 rue de Turbigo 75003 Paris France, а также Российский индекс научного цитирования – РИНЦ /<http://elibrary.ru/>. Периодичность издания: три раза в год.

Журнал рассчитан на ученых, аспирантов и соискателей ученых степеней, преподавателей профессиональных учебных заведений сферы культуры и искусства, учреждений дополнительного художественного образования, сотрудников творческих организаций. Кроме того, он адресован широкому кругу читателей, интересующихся проблемами современной гуманитарной науки, истории искусства, художественного творчества и образования.

Основными разделами журнала являются: «Вопросы методологии, теории и истории искусства», «Исполнительские проблемы искусства», «Педагогика искусства и художественного образования», «Теория, философия и история культуры».

Для публикации в журнале необходимо предоставить заявку с указанием сведений об авторе (Ф.И.О. полностью, место работы, ученая степень, звание, должность, а также телефон, факс, e-mail и почтовый адрес), наименования раздела, в который направляется статья.

Статья объемом от 0,3 до 1 печ. листа (12–40 тыс. знаков, включая пробелы) без учёта списка литературы предоставляется на русском (французском, английском, немецком) языке. Она должна отвечать параметрам научной новизны раскрываемой проблемы. Рукопись может быть сопровождена рецензией доктора или кандидата наук по соответствующей специальности либо специалиста в соответствующей области практической деятельности. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста.

В редакции журнала статья проходит экспертизу на определение ее новизны и содержательности. **Редакция оставляет за собой право вносить редакторскую правку и отклонять статьи в случае получения на них отрицательной экспертной оценки.**

Журнал имеет право создания сетевой электронной версии статьи на основании электронной версии, предоставленной автором.

Технические требования: статью необходимо печатать в редакторе 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. Не допускается ручная расстановка переносов.

Структура статьи: в левом верхнем углу указывается УДК. В правом верхнем углу курсивом указываются: фамилия, имя, отчество (полностью в им. пад.), уч. степень, уч. звание, полное юридическое наименование учебного заведения (в им. пад.), занимаемая должность, город. Автор, не работающий в учебном заведении, указывает место работы, должность, город. Если автор студент или аспирант, дополнительно указывается Ф.И.О. полностью, уч. степень, уч. звание научного руководителя. Название статьи оформляется прописными буквами по центру, аннотация (4–6 строк, 300-500 знаков), ключевые слова, текст статьи, библиографический список.

Библиографический список оформляется в алфавитном порядке по ГОСТ 7.1-2003. Обращаем Ваше внимание, что в полном библиографическом описании **все города** прописываются полностью, без сокращений.

Библиографические ссылки в тексте статьи помещаются в квадратные скобки. Например, [1]. В случае дословной цитаты, указывается также номер страницы приведенной цитаты, т.е. «ЦИТАТА ...» [2, с. 5]. Примеры в тексте статьи оформляются курсивом. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют сквозную нумерацию. В конце статьи указывается дата ее отправки в редакцию.

Электронный вариант статьи высылается в редакцию электронной почтой (e-mail: ps-gold@yandex.ru с пометкой «В редакцию журнала "Искусствознание: теория, история, практика"»). Файлы при этом необходимо именовать согласно фамилии первого автора с указанием города. Например, «Смирнов, Екатеринбург». Нельзя в одном файле помещать несколько статей.

После прохождения независимой экспертизы статья принимается к публикации либо посылается автору на доработку.

В случае принятия статьи к публикации автору предъявляется договор на оплату рецензирования, экспертных и информационных услуг, включая перевод названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык.

Договор заключается автором с Южно-Уральским государственным институтом искусств имени П.И. Чайковского. Деньги перечисляются на расчетный счет Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (при этом копия платежного поручения высылается в адрес редакции). Публикацию можно оплатить наличными средствами в кассе ЮУрГИИ.

Почтовый адрес редакции: 454000 г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского.